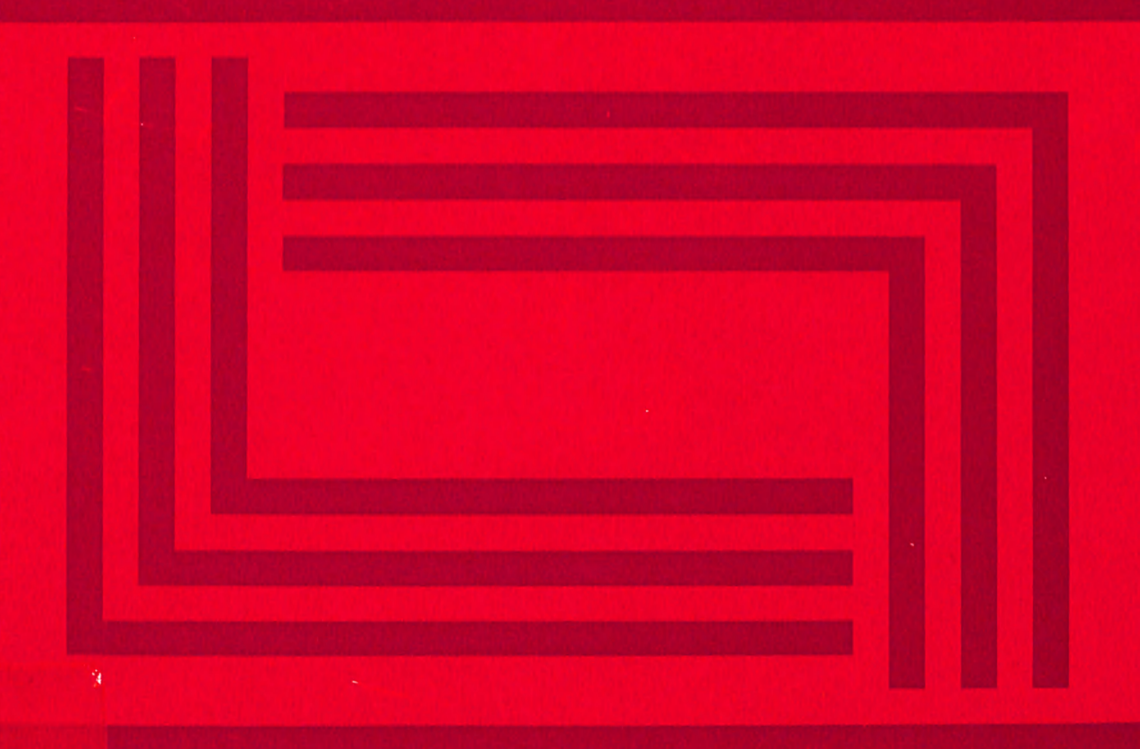
Helmut Saake

ZUR KUNST SAPPHOS

Motiv-analytische und kompositionstechnische Interpretationen



FERDINAND SCHÖNINGH

HELMUT SAAKE

ZUR KUNST SAPPHOS

Motiv-analytische und kompositionstechnische Interpretationen

1971

MÜNCHEN · PADERBORN · WIEN
VERLAG FERDINAND SCHÖNINGH

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft



Printed in Germany.
Satz und Druck: Ernst Knoth, Melle.
Gesamtherstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn 1971.

PARENTI INCOMPARABILI

Vorwort

Vorliegende Arbeit stellt – durch die Editionsbedingungen verursacht – eine Auslese aus umfangreichen Untersuchungen zu Sappho dar. War dort, an die Übersicht über die philologische Forschung und die Begründung für deren einzelne Phasen anknüpfend, den literarischen Vorbildern, etwa Homer und den frühen Lyrikern, oder den Nachwirkungen Sapphos bis über Catull und Horaz hinaus, Rechnung getragen; das grundsätzlich biographische Problem der Datierung der Lebenszeit der Lyrikerin oder die Frage nach der Priorität zwischen Alkaios und Sappho sowie nach der Stellung der Dichterin unter den frühgriechischen Lyrikern überhaupt eingehend behandelt; die Bestimmung der Abfassungszeit einzelner Gedichte aufgrund der Nachrichten über die politischen Geschehnisse des siebenten und sechsten Jahrhunderts, die Möglichkeit der Gattungszuweisung, der Ermittlung der Gliederungsprinzipien in den Büchern der alexandrinischen Textedition und der Buchanordnung jener Sappho-Ausgabe erörtert worden, so soll in der jetzigen, auch in sich stark gekürzten Abhandlung, von nur einem Gebot der Forschungssituation ausgehend, die Aufmerksamkeit vor allem auf die Problematik der Kunstqualifikation unter motivanalytischen, kompositionstechnischen Aspekten gerichtet werden. Indem sich hier jeweils mehrere Gedichte infolge übergreifender Verflechtung der Motive zu größeren Einheiten zusammenschließen, wird gleichsam von selbst die Struktur der inneren Schichten und die konstitutive Bedeutung der Kompositionsgestaltung deutlich. Die erforderliche Kunstwürdigung baut unter Auswertung der Sekundärliteratur darauf auf.

Als wichtigste Arbeiten, welche die vorliegende Untersuchung voraussetzt, seien genannt: Wilamowitzens Lyrikerstudien «Sappho und Simonides»; die großen Textausgaben von Lobel und Lobel-Page; Schadewaldts Sappho-Monographie; die Ausgabe von Max Treu und Pages Kommentar.

Für die Korrespondenz sei Eduard Fraenkel, Oxford, herzlich Dank gesagt.

Willemstad N. A., den 24. Oktober 1969 — Helmut Saake

ΣΑΠΦΩ ΕΚ ΣΑΠΦΟΥΣ ΣΑΦΗΝΙΖΕΙΝ

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Von enkomiastischer Bewunderung bis hin zu Geringschätzung oder gar Verachtung fächert sich im Bemühen um eine Wertung der Kunstqualifikation der Dichtung Sapphos die dem jeweiligen Prädikat zugeordnete Spanne des emotionalen Engagements. Zum Stilmuster erhob man die Lyrikerin, sah in ihren Gedichten «loci classici de sublimitate» oder Monumente der Unvergänglichkeit: neben Homer galt sie als die Dichterin schlechthin. Andererseits setzten ihr schon zu Lebzeiten die «obtrectatores» schmerzlich zu; kulminieren indes dürfte die Depravation in der Haltung, dem Œuvre Sapphos jeglichen Kunstcharakter abzusprechen. Mag man durch Parteinahme oder Bekenntnisse, auch in neuerer Zeit, die Eindeutigkeit eines Urteils, zumeist des der Anerkennung, unterstützen: letztlich erweist sich die Position gerade jüngster Ablehnung als zu überzeugend fundiert, denn daß, ohne zwingende Gegenargumentation, einer Widerlegung luzide vorgetragener Beobachtungen Erfolg beschieden sein könnte. Unmittelbar also von der Dichtung selbst auszugehen, zu interpretieren und zu analysieren, stellt sich in Anbetracht der gegenwärtigen Forschungssituation[1] wiederum als unumgänglich heraus. Es seien daher die Fragmente Sapphos, der generischen, thematischen und motivischen Zugehörigkeit entsprechend, in immanent bedingter Abfolge detailliert vorgeführt. Unter ihnen stehe das schon in der Antike – besonders von Catull[2] und Horaz[3] – geschätzte pathographische Gedicht (Frg. 2 D) voran, an das als solches sich das «Gebet an Aphrodite» (I D) organisch anschließt, zumal auch in ihm Momente des Pathographischen von Belang sind.

Damit ist zugleich die erste umfangreichere, innerlich geschlossene Gruppe[4] der Lieder des ersten Buches der alexandrinischen Sappho-Ausgabe eingeführt. Das erwähnte Gebet leitet die immanent-verwandte Einheit von Gedichten kletisch-hymnischen Charakters ein. An Sapphos Aphrodite-Ode fügt sich das «Gebet an Kypris Antheia» (Frg. 5/6 D), thematisch und kompositionstechnisch eng mit jenem Lied verwandt, harmonisch an.

Wie von selbst ergibt sich darauf der Übergang zu Sapphos «Gebet an Kypris und die Nereiden» (Frg. 25 D) sowie zu dem «Gebet an Hera» (Frg. 28 D);

[1] Davison, Class. Rev. 7 [1957] 23; Wilamowitz, Sappho und Simonides [1913] 42; Page, Sappho and Alcaeus, Kommentar [³1965] 110ff.; Lesky, Gesch. d. Griech. Lit. [²1963] 161; Kakridis, Wiener Studien 79 [1966] 21ff.; Bauer, Gymnasium 70 [1963] 1–10; Treu, Sappho, RE Suppl., Bd. XI [1968] 1222–1240.
[2] Carmen 51.
[3] Oden I 13 (s. Kiessling – Heinze, Quintus Horatius Flaccus, Oden und Epoden, Kommentar [¹¹1964] 69, zu V. 5–9).
[4] Die weiter unten aufgeführten Gebete bilden diese Einheit.

einem kletischen Hymnus, in dem die Person Aphrodites nunmehr gänzlich fallen gelassen ist[5].

Reiht der Gebetscharakter dies Lied (Frg. 28 D) unzweifelhaft den sonstigen kletisch-hymnischen Gedichten der Lyrikerin (I; 5/6; 25) ein, so vermittelt die «mythologische Ekphrasis» der Atriden-Sage (Frg. 28 D) durch ihre Verwandtschaft mit dem Helena-Mythos (Frg. 27 a b D) – jeweils eignet dem Moment des Aufbruchs die entscheidende Bedeutung[6] – die Überleitung zu Sapphos berühmtem Priamel-Gedicht, dem Lied auf die Schönheit Anaktorias (Frg. 27 a b D).

Die Fragmente des ersten Buches der alexandrinischen Sappho-Edition vereinigen sich somit zu einem geschlossenen Ganzen. Bei der «Schau der Schönheit» in Frg. 2 D, der «θέα»[7], nimmt die Interpretation ihren Ausgang; sie gelangt über die gemeinsamen pathographischen Momente zu dem ersten Gedicht der hellenistischen Ausgabe, das einzig auf Aphrodite ausgerichtet ist. Ebenso steht auch in Frg. 5/6 D diese Göttin im Vordergrund, während in Frg. 25 D bereits andere Gottheiten ihr zur Seite gestellt werden, in Frg. 28 D schließlich – statt Aphrodite – Hera in den Blickpunkt der Ode tritt. Die genannten Begebenheiten aus dem trojanischen Sagenkreis verknüpfen sodann – wie angedeutet – Frg. 28 D mit Frg. 27 a b D, mit jenem Gedicht, in dem erneut die «Schau der Schönheit» – nunmehr freilich als Wunschvorstellung hereinbezogen –, die «θέα»[8], als tragendes Motiv Gestaltung findet.

Durch die mythologischen Momente der beiden letztgenannten Lieder Sapphos ist gleichzeitig ein dichterischer Ansatz gegeben, der in dem großen Fragment des zweiten Buches der antiken Sappho-Ausgabe (Frg. 55 a b D) eine geglückte, reife Form der poetischen Darstellungsmöglichkeit aufweist: dem Gedicht von der «Einholung Hektors und Andromaches» –, wiederum also eines Stoffes aus den Mythen um Ilion.

Überdies deutet die Trennungssituation in Frg. 27 a b D – Helena verläßt ihre Heimat – über Frg. 55 a b D – Andromache hat ihr Vaterland verlassen[9] – auf die großen Trennungsgedichte des fünften Buchs der hellenistischen Edition voraus, die allesamt (Frg. 98; 97; 96 D) in dem Gefühlsbereich der Abschiedssituation zu lokalisieren sind. An ihrer inneren Zusammengehörigkeit – da unmittelbar einsichtig – ist jeglicher Zweifel ausgeschlossen.

Zugleich aber greifen diese Lieder insofern auf die Thematik des pathographischen Gedichts (Frg. 2 D), welches im Eingang der Interpretationen zu stehen kommt, zurück, als auch hier (Frg. 98; 97; 96) das Motiv des Sterbens nachdrücklich herausgehoben wird[10]. Die Abfolge der Interpretationen rundet

[5] Während Aphrodite in den Gedichten I D und Frag. 5/6 D dominiert, spielt sie in Frg. 25 D schon nicht mehr diese Rolle; in Frg. 28 D ist sie aufgegeben.
[6] Man vgl. Frg. 27 a b D, V. 9ff. und Frg. 55 a b D, V. 5ff.
[7] Schadewaldt, Sappho, Welt und Dichtung, Dasein in der Liebe [1950] 102.
[8] s. a. die Sappho-Reminiszenz bei Horaz, Oden I 19, 5ff. (Sappho, Frg. 27 a b D, V. 17ff.)
[9] Frg. 55 a b D, V. 5ff.
[10] Frg. 2, 15 D und Frg. 97, 11 D sowie Frg. 96, 2 D.

sich harmonisch ab: läßt sie doch auch in der motivischen Verflechtung der einzelnen Lieder den Kunstcharakter und die klare innere Geschlossenheit des sapphischen Œuvre – trotz empfindlicher Textverluste – noch eindeutig transparent werden.

Den Abschluß der vorliegenden Untersuchung bilde der Essay einer Würdigung der Kunst Sapphos.

Das pathographische Gedicht
(Frg. 2 D)

1. Text

1 Φαίνεταί μοι [1] κῆνος ἴσος θέοισιν
2 ἔμμεν᾽ ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι
3 ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδυ φωνεί-
4   σας ὐπακούει

5 καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ᾽ ἦ μὰν[2]
6 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
7 ὢς γὰρ ἔς σ᾽ ἴδω βρόχε᾽, ὤς με φώνας[3]
8   οὐδ᾽ ἒν [4] ἔτ᾽ εἴκει [5],

[1] Gallavotti, Rivista di filologia e di istruzione, nuova serie, XX–XXI, Turin, anno [1942] 111ff.; ders., «Saffo e Alceo», Testimonianze e frammenti vol. I, Napoli [³1959] Frg. 2; ebenfalls in: Rivista di filologia e di istruzione classica, Serie III, vol. 94, anno [1966] 257ff.; Manfredi, Dai Papiri della Società Italiana, Omaggio all' XI Congresso Internazionale di Papirologia Milano 2–8 Settembre 1965, Istituto Papirologico «G. Vitelli», Università di Firenze, Sonderdruck der Seiten 16–17 und 44–46 mit zwei Tafeln, Florenz 1965.

[2] Bergk, Poetae Lyrici Graeci, Vol. III, Leipzig [⁴1882] 88; Wilamowitz – Möllendorff, Sappho und Simonides, Untersuchungen über griechische Lyriker, Berlin [1913] 56; Diehl, Anthologia Lyrica Graeca, vol. I, Bd. 4, Leipzig [²1936]; Lobel, Σαπφοῦς μέλη, The Fragments of the Lyrical Poems of Sappho, Oxford [1925] 16f.; Immisch, Catulls Sappho, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wiss., phil.-hist. Klasse [1933/34] 2. Abhandlung, Heidelberg [1933] 3; Lebeque, Du sublime [1952] 17; Kroll, C. Valerius Catullus, Stuttgart [⁴1960] 92; Brand, Pseudo-Longinus, Vom Erhabenen, Griechisch und Deutsch, Darmstadt [1966] 3.

[3] Russell, ‹Longinus› On the sublime, edited with introduction and commentary, Oxford [1964]; A. Turyn, Studia Sapphica, Eus. Suppl., vol. 6, Lemberg [1929] 6; Gallavotti, «Rivista di filol.» [1942] 123; R. A. B. Mynors, C. Valerii Catulli Carmina, Oxford [1960] 107; Pöschl, Catull, Heidelberger Texte, Bd. 31, Heidelberg [1960] 100; Bowra, Greek Lyric Poetry, Oxford [1961] 185; Treu, Sappho, Griechisch und Deutsch, München [³1963] 24; Colonna, L'Antica Lirica Greca, Turin [⁶1963] 122; Lobel – Page, Poetarum Lesbiorum Fragmenta, Oxford [²1963] 32; Edmonds, Lyra Graeca, vol. I [1963] 186; Russell, ‹Longinus› On the sublime, Oxford [1964] 14; Jachmann, Sappho und Catull, Rhein. Museum 107 [1964] 2; Fordyce, Catullus, Oxford [1961] 407, Appendix I; Brand [1966] 3; Gallavotti, Riv. di filol. 94 [1966] 260; H. Diller, Kl. Schr. [1971] 69.

[4] Zur Textform beachte man E.-M. Hamm, Grammatik zu Sappho und Alkaios, zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, Berlin [1958] 213, Spalte 1.

9 ἀλλὰ κὰμ [6] μὲν γλῶσσα ἔαγε [7], λέπτον δ' [8]
10 αὔτικα χρῷι πῦρ ὐπαδεδρόμακεν [9],
11 ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἒν [10] ὄρημ̣μ', ἐπιρρόμ̣-
12 βεισι δ' ἄκουαι,

13 ἐκ δέ μ' ἴδρως κακχέεται [11], τρόμος δὲ
14 παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
15 ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης [12]
16 φαίνομ' ἔμ̣' αὔται [13] ·

17 ἀλλὰ [14] πὰν τόλματον, ἐπεὶ . . .
18 καὶ πένητα . . . [15]

2. Übersetzung

Es scheint mir jener gleich den Göttern
zu sein – der Mann, der irgend dir gegenüber
sitzt und der zärtlich Sprechenden nahe
lauscht

[6] Reinach – Puech, Alcée – Sapho, Paris [1960] 194; Hiersche, Glotta 44 [1967] 1ff: zu Sappho 2, 9 D, bes. S. 4.
[7] Heitsch, Rhein. Museum 105 [1962] 284f.
[8] Wilamowitz, Sappho und Simonides 46, Zeile 6ff. – Einleitung in die Altertumswissenschaft . . . herausgegeben von A. Gercke und E. Norden, I. Band, 7. Heft, Griechische Metrik von P. Maas, Leipzig und Berlin [1923] 31, § 139; Greek Metre by Paul Maas – translated by Hugh Lloyd-Jones, Oxford [1962] 87f.; Wackernagel, Kleine Schriften, Göttingen [1953] 1–104.
[9] Friedrich Bechtel, Die griechischen Dialekte, Bd. I, Berlin [1921] 107; Eva-Maria Hamm, Grammatik zu Sappho und Alkaios, Berlin [1958] 224, Spalte 2, 10. Stichwort.
[10] s. Anm. 4.
[11] Pfeiffer, Philol. 92 [1937] 117ff.; Page, Kommentar 27; Bowra, GLP [1961] 187; Snell, Ges. Schr. [1966] 94, Fußnote 2; G. Privitera, Hermes 97 [1969] 267ff.
[12] s. Anm. 1–3.
[13] Pfeiffer, Philol. 92 [1937] 122; Paton im Class. Rev. 14 [1900] 223; Bickel, Catulls Werbegedicht an Clodia und Sapphos Phaonklage im Hochzeitslied an Agallis, Rhein. Museum 89 [1940] 194ff., bes. 208, Fußnote 7; Page, Kommentar 26, 15; Jachmann, Rhein. Museum 107 [1964] 1; Thomson, Class. Quart. 29 [1935] 37–38; Hausmann, Das Erwachen, Lieder und Bruchstücke aus der griechischen Frühzeit . . ., Berlin [1949] 88/89; Bowra, GLP [1961] 185; Schadewaldt, Sappho [1950] 99; Gallavotti, Riv. di filol. 94 [1966] 263; Milne, Hermes 71 [1936] 126; Milne, Symb. Osl. 13 [1934] 19; Gallavotti, Riv. di filol. 20 [1942] 110; Manfredi, Dai Papiri della Società Italiana, Omaggio all' XI Congresso Internazionale di Papirologia, Milano 2–8 Settembre 1965, Istituto Papirologico «G. Vitelli» Università di Firenze, Florenz [1965] 2–3 und Tafel I 2 des Sonderdrucks; Treu, Sappho [⁴1968] 24; Page, Lyrica Graeca Selecta [1968] 105.
[14] s. Anm. 13.
[15] Gallavotti, Riv. di filol. 94 [1966] 267; Fredricksmeyer, On the Unity of Catullus 51, TAPhA 96 [1965] 153ff., bes. S. 160–163; Welcker, Kleine Schriften, Bonn [1845] Bd. II, 99, Anm. 45.

und der sehnsuchtsvoll Lachenden: das hat mir
fürwahr das Herz in der Brust getroffen;
denn wie ich nur kurz dich ansehe, so weicht mir
von einem Laut nichts mehr heraus,

sondern die Zunge ist niedergebrochen, und
leichtes Feuer ist sofort unter der Haut hinabgelaufen,
mit den Augen sehe ich nichts, und es
brausen die Ohren,

außen rinnt mir der Schweiß hinab, Zittern
ergreift mich ganz, fahler als Ried
bin ich, gestorben zu sein – wenig nur fehlt daran –
scheine ich mir selber;

aber alles ist zu ertragen, zumal . . .

3. Interpretation

Treffend hat Ernst Bickel die Problematik der Sappho- und Catull-Forschung während der frühen vierziger Jahre durch den Titel seines Aufsatzes im Rheinischen Museum (89 [1940]): «Catulls Werbegedicht an Clodia und Sapphos Phaon-Klage im Hochzeitslied an Agallis» charakterisiert und zugleich maßgeblich für die weitere wissenschaftliche Diskussion beeinflußt. Das Schwergewicht dieser Arbeit lag indes nicht so sehr auf der Behandlung der drei bedeutsamen Fragenkreise sapphischer Dichtung – als vielmehr auf dem Bemühen um einen unmittelbaren Zugang zu seiner Kunst und um ein originäres Verständnis des Neoterikers, den Bickel als poeta doctus vollendeter Eigenschöpfung des carmen 51 erkannte und im Rückbezug auf Rudolf Pfeiffers Einsicht (Philol. 87 [1932] 215), Catull habe in c. 51 das griechische Original *von innen heraus* völlig umgestaltet, als römisch-ursprünglichen Dichter zu würdigen lehrte[16].

Mit der Erwähnung der Gattung des «Hochzeitsliedes» ist jedoch das zentrale Problem der Ode Sapphos, das bis in die unmittelbare Gegenwart hinein die philologische Forschung beschäftigt, durch Bickel aufgeworfen und für die Folgezeit aktualisiert worden. Wilamowitz[17] hatte geglaubt, von der dem Gedicht zugrunde liegenden Situation ausgehend, das literarische Genos erschließen zu können. Darin waren ihm vornehmlich Bruno Snell [1931], wie schon angedeutet: Bickel [1940]; Schadewaldt [1950], H. Fränkel [1962], Treu [1963] und 1966 nochmals Snell gefolgt[18]. Auf Ablehnung stieß diese Inter-

[16] Bickel, l. c. 198–201.
[17] Sappho und Simonides 58.
[18] Kranz, Hermes 65 [1930] 236/7; Snell, Hermes 66 [1931] 71ff.; O. Immisch, Sitzungsberichte Heidelberg [1933/34] 4; Schadewaldt, Hermes 71 [1936] 366; Bickel, Rhein. Museum 89 [1940] 194; Gallavotti, Riv. di filol. 20 [1942] 113ff.; Schadewaldt, Sappho . . . [1950] 98; Merkelbach, Philol. 101 [1957] 6ff.; Bowra, GLP [1961] 187; Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums

pretation hingegen bei Diehl [1936], Ferrari [1937], Setti [1939], Schubart [1948], Page [1959], Jachmann [1964] und Gallavotti [1966][19].

Der Streit entbrannte letztlich um das Verständnis nur eines Wortes, das Wilamowitz für Euripides' Herakles V. 804 in einer speziellen Nuance fassen zu sollen meinte, die er niemals, vielmehr erst Snell in der Abhandlung über Sappho (s. o.)[20], auf die Lyrikerin übertragen hat: «φαίνεσθαι» mit der Bedeutung «in die Erscheinung treten» (Snell, Hermes 66 [1931] 75). Page wies diesen für «φαίνεσθαι» postulierten Sinn entschieden zurück (S. 31): «This tenuous hypothesis collapses in face of the facts», indem er eine Parallelstelle bei Sappho heranzieht (Frg. 41 D). Doch trotz der befreienden heilsamen Kritik, mit welcher der englische Kommentator die Vermutung, ein Hochzeitslied liege vor, bedacht hat (l. c.): «. . . Sappho is assisting at the marriage of a favorite ‹pupil›. The man in the first stanza is ‹the bridegroom›: ‹the poem describes Sappho's emotions at seeing, perhaps for the last time, a beloved pupil who is leaving her for a husband! Colours are freely added to the picture: the bride is ‹probably veiled, and the feast is being held at her father's house›; ‹da kommen die Gäste und gratulieren›; and further fantasy of the same sort» –, ferner trotz des zwingenden Beleges aus Archilochos, mit dem Jachmann die «schon damals bestehende Synonymität von «φαίνεσθαι» und «δοκεῖν» aufzeigt (l. c. 7), hat Snell (Ges. Schriften, 85 Anm. 1, Ergänzung von 1966) die Einwände gegen seine Interpretation polemisch zurückgewiesen. Dabei berücksichtigte er jedoch nicht den von Manfredo Manfredi 1965 veröffentlichten Papyrus-Fund[21], der für die Bedeutung von «φαίνεσθαι» in V. 16 eben dieses Gedichtes von Belang ist. Sehr richtig hatte bereits Wilamowitz (Sappho und Simonides, 57 oben) in der Wiederaufnahme von «φαίνεσθαι» (V. 16) die künstlerische Absicht Sapphos empfunden, sie erstrebe die Korresponsion[22] von Eingang und Ende der Pathographie. Dann aber stellt sich das Unterfangen, zwei verschiedene Sinngebungen für «φαίνεσθαι» ansetzen zu müssen, als wenig sinnvoll heraus, denn für die Abstrusität «. . . trete ich mir selbst in die Erscheinung» (V. 16) dürfte wohl niemand plädieren wollen. Die dichterische Intention also, die in der luziden Anlage dieses Gedichtes ihren Niederschlag gefunden hat, und der von Sapphos künstlerischem Formwillen bestimmte Gedankenverlauf, die inneren Kriterien, die man dem Fragment selbst abgewinnen kann, nötigen für V. 1 wie für V. 16 zu dem Verständnis von «φαίνεσθαι» in der üblichen Bedeutung: «scheinen»[23]!

[1962] 199; Treu, Sappho [1963] 178; Snell, Ges. Schr. [1966] 85, Anm. 1, Ergänzung zur Fußnote 1, Seite 75 des Hermes-Aufsatzes von 1931.

[19] Page, Kommentar 30, Anm. 2; Diehl, ALG [1936] 7; Setti, Studi Italiani 16 [1939] 195; Schubart, Philol. 98 [1948] 315f.; Page, Kommentar [1959] 30–31; Gallavotti, Riv. di filol. 94 [1966] 260.

[20] Snell, Ges. Schr. [1966] 214, 17; s. a. Jachmann, l. c. 5; Snell, Ges. Schr. 82–86.

[21] Page, Kommentar 26, 15.

[22] Bowra, GLP 188.

[23] Gallavotti, Riv. di filol. 20 [1942] 123; Atene e Roma 11 [1943] 5; Riv. di filol. 94 [1966] 257–262; Pfeiffer, Philol. 92 [1932] 119.

C. Gallavotti sah sich indes hinsichtlich seiner abweichenden Gestaltung des Textes im Gedichteingang durch die kraft des neuen Fundes unverkennbare Parallele zwischen V. 1 und V. 16 dahingehend bestätigt, daß die ersten Worte des Fragmentes den Sinn «φαίνεται (ἑαυτῷ)», die letzten der Pathographie (V. 16) jenen von «φαίνομαι (ἐμαυτῇ)» trügen (Riv. [1966] 258); seine Ausführungen dazu (262): «Allora bisogna notare che la contrapposizione qui sopra accentata, tra v. 1 e v. 16, diventa nitida e precisa, perché è espressa verbalmente in maniera completa: il φαίνεταί μοι dell' inizio è ripreso alla fine con φαίνομ' ἔμ' αὔται, che na un valore molto vicino all' altra espressione saffica or ora citata: ἔμ' αὔται τοῦτο σύνοιδα. Significa la coszienza che una persona acquista del proprio essere, sia pure fisicamente; e ciò nel v. 1 è espresso bene se il testo dice φαίνεταί ϝοι, con il pronome riflessivo riferito all' uomo, e non con il pronome μοι riferito a Saffo. Abbiamo dunque il verbo φαίνεσθαι adoperato in senso riflessivo, con il dativo del pronome espresso: ‹risultare a se stesso› di essere in un certo stato, e cioè lo stato della maggiore felicità (v. 1) o dell'estrema rovino.»(v. 16)

So verdienstvoll freilich die Auswertung von Frg. 37, 11–12 D – für die Bestätigung der Ergänzung der «lacuna» durch Manfredi – bei Gallavotti ist, formal und inhaltlich gesehen überfordert Gallavotti seine Basis[24], er übersteigert seine Konsequenzen. Die lectio «φαίνεταί ϝοι» wird sich auch aufgrund innerer Kriterien als nicht haltbar erweisen (s. u.)[25].

Soviel jedoch ist ersichtlich geworden: der wechselseitig wirkende Bezug von V. 16 auf V. 1 schließt die Sinngebung «in die Erscheinung treten» für «φαίνεσθαι» aus. Damit aber gerät zugleich die Hypothese, die im Grunde nur auf dem Eingangsvers basierte – Frg. 2 D sei gattungsgeschichtlich unter die Hochzeitslieder einzuordnen –, erheblich ins Wanken. Man hat bei dieser Erwägung zudem sich grundsätzlich zu fragen stets verabsäumt, welchen Sinn denn die gesonderte Sammlung der Epithalamien[26] Sapphos in einem Buch der alexandrinischen enneadischen[27] Ausgabe hätte haben können, wenn zugleich verschiedene Hochzeitslieder[28] der Lyrikerin wahllos auch über die anderen Bücher verstreut waren. Metrische Bedenken etwa hatten dabei nicht bestanden[29]; waren doch die Epithalamia, wie schon ein flüchtiger Überblick zu lehren vermag, keine metrisch einheitliche Gedichtssammlung. Auch eine Ode aus dem ersten Buch, sofern sie nur ein Hochzeitslied darstellte, hätte dort Raum gefunden. Wenn indes die alexandrinischen Herausgeber bei der Anordnung der Epithalamien in einem gesonderten Buch auf dieses Gedicht verzichteten, dann offenbar, weil sie es nicht als Epithalamion empfanden und verstehen konnten. – Doch grundsätzliche Überlegungen allein vermögen nicht die Eigenart eines sapphischen Liedes

[24] s. voranstehende Anm.

[25] Sappho, Frg. 35, 7/8 D.

[26] Treu [⁴1968] 168; E. Diehl, ALG [²1936] 68; Page, Kommentar 126.

[27] Anth. Pal. VII 16.

[28] Treu, Sappho [⁴1968] 150.

[29] Bergk, PLG III 83.

zu bestimmen; da zur endgültigen Beantwortung all dieser Probleme das Fragment als Ganzes herangezogen werden muß, um eine fundierte Entscheidung herbeizuführen, hat hier die Interpretation einzusetzen.

Als Eingangssujet dieses Gedichtes hat Sappho die «personale Dreieckskonstellation» gewählt[30]. Sie verschafft sich somit die Möglichkeit, die verschiedenen Bezüge der anonym verbleibenden Personen untereinander und zu sich (Sappho) selbst aufzubauen und als Gliederungsprinzipien zu verwenden. So gestaltet sie zunächst, indem sie sich gleichsam als außenstehende Beobachterin einführt, ihre eigene Funktion in dieser Ode als objektiv-übergeordnet. Ihr, die sie den Mann und das ihr offensichtlich vertraute Mädchen sieht[31], scheint eben jener nicht namentlich Genannte den Göttern gleich zu sein. – Da hierin ein Makarismos vorliegt, sahen sich die bereits aufgeführten Repräsentanten der These, Frg. 2 D sei ein Hochzeitslied, eindeutig bestätigt; begegnet doch das Motiv des Göttervergleichs als Konstituens gerade in den Epithalamien[32]. Daran freilich wird nicht zu zweifeln sein. Indes aber ist der «Makarismos» nicht gattungsbezogen einzugrenzen; er findet vielmehr – wie besonders PAGE (Kommentar 21) aufgewiesen hat – auch in Frg. 98, 4 D (s. a. V. 21!), Frg. 55, 1 b D und 55, 14 b D (das PAGE zwar als Hochzeitslied versteht, in dem aber auch er die Funktion des Göttervergleichs nicht als Makarismos ansehen möchte) und ebenfalls in Frg. 35, 7 D – an dieser Stelle freilich eher zum Heroenvergleich abgewandelt – seine Verwendung. Bedenkt man überdies, daß Sappho nirgendwo in dem Fragment expressiv verbis von der Braut oder dem Bräutigam spricht, so schwinden die Indizien eines Epithalamions vollends[33]. Trotzdem aber ist der weitere Fortgang des Gedichts noch heranzuziehen. Zu fragen nämlich verbleibt, ob die Gesamtsituation den Schluß auf eine Hochzeit als zugrunde liegende Gegebenheit rechtfertigen könnte; denn in Anbetracht der Anonymität der eingangs erwähnten Personen würde man wenigstens ein untrügliches Indiz aus dem äußeren Rahmen des geschilderten Ereignisses erwarten, um infolgedessen das historische Geschehnis sicher ermitteln zu können.

Auf der gleichen poetischen Ebene nun, auf welcher Sappho den «Mann» hereingenommen hatte, führt sie sodann auch das Mädchen ein – ebenfalls anonym – durch einen verallgemeinernden Relativsatz, der sich auf jenen Unbekannten bezieht. Eine weitere Funktion erfüllt dieser Satzanschluß fernerhin dadurch, daß er die Anonymität des Mannes auch formal rechtfertigt, da mittels der Verallgemeinerung eine genauere Individualisierung als von vornherein nicht intendiert zu gelten hat: jener anonymus also im Verlauf der Gedankenabfolge

[30] BECKER, Das Spätwerk des Horaz [1962] 241[11]; KIESSLING / HEINZE, Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden [1964] Bd. I, 68–70.

[31] Die Anrede in der zweiten Person (V. 2 und V. 7) legt es nahe, an ein Mädchen aus dem Kreise Sapphos zu denken; jeweils aber ist die Anonymität gewahrt.

[32] WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 58; SNELL, Hermes 66 [1931] 76–22; JACHMANN, Rhein. Museum 107 [1964] 9.

[33] JACHMANN, l. c. 9.

nicht von Belang sein wird. Sappho hat mithin ihr späteres dichterisches Vorgehen, die Gestalt des Mannes nach V. 5 aufzugeben, glücklich vorbereitet.

Das gleiche Mittel der gedanklichen Fortführung, in welchem beide Male wiederum das Phänomen der Anonymität eine entscheidende Rolle spielt, hat Sappho in Frg. 27, 3 a b D sich dienlich gemacht; dort, um die Allgemeingültigkeit ihres persönlichen Urteils hervorzuheben; ferner in Frg. 37, 2–3 D, worin Sappho denen, die ihre (Sapphos) Wohltaten übel vergolten haben, durch Anonymität Schonung scheint angedeihen lassen zu haben[34]. Die Zurückhaltung der Lyrikerin, ihr Feinempfinden und ihr dichterischer Sinn für das Mittelbare also – werden in Frg. 2 D bereits während der ersten Verse ersichtlich. Wiederum ist es die Schlichtheit der formalen Mittel, die dazu verführt, im rein Vordergründigen, der «Konkretheit» der Aussage befangen zu bleiben, nicht über den Inhalt hinauszufragen. Wie sehr man nämlich auf die künstlerische Intention Sapphos bedacht sein muß, lehrt insbesondere jene durch das heuristische Prinzip zu ermittelnde Vorbereitung, infolge der Verallgemeinerung die poetische Figur des anonymus aufzugeben. PAGE hingegen betrachtet Sapphos Schlichtheit nicht als dichterisches Mittel, sondern als Zweck und Ziel der Kunst der Lyrikerin. Zwangsläufig muß er infolgedessen auch auf den Inhalt, die konkreten Aussagen, größeres Gewicht legen, in ihnen die eigentliche Leistung Sapphos suchen – speziell: in den pathographischen Selbstdarstellungen ihrer subjektiven Dichtung[35]. Daß er dann aber mit Ps.-LONGINOS, Catull und Plutarch zu dem Urteil gelangt, Frg. 2 D sei Sapphos «masterpiece», ist von vornherein abzusehen[36]. Daraus ergab sich ferner für ihn notwendigerweise die Konsequenz, die gesamten neueren Funde zu Sappho als zweitrangig oder minderwertig im Vergleich mit den beiden großen durch DIONYS VON HALIKARNASS und Ps.-LONGINOS überlieferten Relikten einzustufen[37]. Wie wenig indes gerade solche Perspektiven der Eigenart der Dichtung Sapphos gerecht werden können, erweist die Sappho-Würdigung SCHADEWALDTS. Auch bei Frg. 2 D selbst ist mit einer Methode der Befangenheit in der *inhaltlichen* Interpretation für das Kunstverständnis der Lyrikerin letztlich nur wenig gewonnen. Allein: die Form, in welcher Sappho ihre Gedanken entwickelt, weist über sich selbst hinaus[38].

Hatte das Gedicht mit der Gestaltung des Bezuges der Dichterin zu «jenem Ungenannten» begonnen – die Aussage der subjektiven Empfindung läßt bereits den Grundtenor der nachfolgenden Strophen anklingen, die überhöhende Zeichnung des «anonymus» kristallisiert andererseits schon die Kontrastfolie zur späteren Pathographie[39] heraus –, so setzt sich die personale Bezogenheit darauf (V. 2) in der Möglichkeit, die Gestalten des Mannes und des Mädchens aufeinander auszurichten, fort. Der atmosphärische Raum, der sich mithin konstituiert,

[34] GALLAVOTTI, RFIC 90 [1966] 262; PAGE, Kommentar 20.

[35] PAGE, Kommentar 27, 56, 110.

[36] PAGE, Kommentar 33, zweiter Abschnitt.

[37] PAGE, Kommentar 110.

[38] WALTER, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum [1967] 28.

[39] V. 15–16; s. a. WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 57.

ist indes schon kaum mehr von jenem als anonym eingeführten Mann bestimmt, da er sich rein passiv verhält, sondern von dem Mädchen, das die objektiv vorgegebene Situation stetig mehr beherrscht[40]. Die erste Strophe findet demnach ihre Gliederung in der Andeutung von Sapphos Eindruck hinsichtlich des Mannes (V. 1–2a)[41] und in der Gestaltung der Bezüge zwischen ihm und dem Mädchen (V. 2b–4; resp. 5a). – Daß eben diese wenigen Fixpunkte der Entfaltung der «personalen Dreieckskonstellation» ausreichen, die weitere Anlage der luziden Gliederung zu erschließen, liegt auf der Hand. Als einziger Spannungsbogen personaler Provenienz verbleibt die Darstellung der Beziehung zwischen dem Mädchen und Sappho. Sie wird – der Vorerwartung gemäß – in der genannten Reihenfolge mit der zweiten Strophe aufgenommen. Die Verhaltensweise des Mädchens, die von ihm ausgehenden «psychischen Impulse» werden darauf nicht in der Einwirkung auf den Mann oder in dessen Reaktion aufgefangen, der «anonymus» vielmehr erscheint fast starr in seiner Haltung («ἐνάντιος … ἰσδάνει»; «πλάσιον … ὑπακούει» – das Mädchen dagegen: «ἆδυ φωνείσας»; «γελαίσας ἰμέροεν»), Sappho vereinigt hingegen diese Spannungslinien brennpunktartig in sich (Sappho) selbst und läßt aus dieser Bezogenheit heraus die durchschlagende Wucht von deren Wirkung in ihrem subjektiven Erleben ansichtig werden.

Aus dieser Polarität nun, daß einerseits der Mann, andererseits auch Sappho mit dem Mädchen in Beziehung treten, hatte Perrotta (Saffo e Pindaro [1935] 24) die Konsequenz gezogen, Sappho habe in diesem Gedicht ihrer Eifersucht gegenüber dem «anonymus» Ausdruck verliehen. Diese Ansicht begegnet, leicht modifiziert, wieder bei A. Setti (Studi Italiani 16 [1939] 195ff.), der statt des Eifersuchtmotivs das des Neides ansetzt; sie findet ihren Höhepunkt in der Interpretation Pages, der das Gedicht als «the perfect delineation of …, a ‹love in jealousy›» versteht[42]. Ansätze zu dieser Erklärungsmöglichkeit hatte bereits Snell (Hermes 66 [1931] 77; Gesammelte Schriften [1966] 87) beobachtet, jedoch mit dem wenig überzeugenden Argument, «das Hochzeitslied erhielte sonst den Inhalt, daß Sappho eifersüchtig auf den Bräutigam sei», übergangen[43]. Jachmann hingegen sieht gerade in der – (wie er meint) von Sappho als sich anbahnenden Ehe gezeichneten – Fortentwicklung des Verhältnisses, gleichsam also in der potentiellen Hochzeit und ehelichen Gemeinsamkeit, die Sappho in V. 17 vor Augen habe, sein Verständnis der «Grundsubstanz des Gedichtes als ‹love in jealousy›» (so mit den Worten von Page) bestätigt[44]. Für Carlo Gallavotti (Riv. di filol. 94 [1966] 157ff.) stellt sich hingegen das Problem der Eifersuchtssituation nicht. Vielmehr scheidet bei ihm schon durch die Lesung des ersten Verses «φαίνεταί Ϝοι κῆνος …» (so Gallavotti im Anschluß an

[40] Barigazzi, L'Ode di Saffo …, Rendiconti, Reale Istituto Lombardo, vol. 75 [1941 bis 42] 407.
[41] Bergk, PLG III, 90; Milne, Symbolae Osloenses 13 [1934] 21; Thomson, Class. Quart. 29 [1935] 38.
[42] Page, Kommentar 33, zweiter Abschnitt; s. a. S. 28.
[43] s. Anm. 20 und 32.
[44] Jachmann, Rhein. Museum 107 [1964] 13–14.

Apollonios Dyskolos, s. o.)[45] eine derartige Möglichkeit aus. Die Erklärung des Gedichts als eines Hochzeitsliedes und – damit impliziert – die des Mädchens und des Mannes als eines Brautpaares sind für ihn erwiesenermaßen Fehlinterpretationen.

Indes wird man nicht – auf der schmalen Basis Gallavottis aufbauend – zu solch weitreichenden Folgerungen fortschreiten dürfen[46]. Befragt man jedoch den Text nach Sapphos eigenem Verständnis von «jenem Manne», fragt man also danach, wie sie selbst ihr Verhältnis zu ihm empfunden hat, dann ist ihr Erleben nur aus dem «θαυμάζειν»[47] heraus nachzuvollziehen: Sappho bewundert[48] jenen Mann als den «Göttern gleich!» Von *Eifersucht* oder von Rivalität kann nicht die Rede sein.

Mit V. 5b hatte Sappho die brennpunktartige Zentrierung der Handlungsansätze im Eingang dieses Gedichtes auf sich selbst gewonnen. Bedenkt man, daß sie im ersten Vers als objektiv außerhalb der konkreten Situation stehend sich eingeführt hatte, sie infolgedessen zu dem Urteil der Bewunderung gelangen konnte, daß aber das «Paar» die poetische Gegenwart im Blickfeld des Gedichts ausfüllte, so hat sie sich nunmehr unmerklich[49] selbst in den poetischen Vordergrund gerückt, sich zum Gegenstand ihres eigenen künstlerischen Interesses gemacht. Zu beachten aber ist freilich schon hier, daß Sappho zugleich die Funktion der objektiv-außenstehenden Beurteilerin beibehält: sie ist sich selbst Sujet geworden. Erst in V. 16, in der expliziten Aussage ihres «Selbstempfindens», «Sich-selbst-bewußt-Seins», wird dies Gestaltungsprinzip, die Entfaltung parallel zueinander verlaufender Bewußtseinsschichten, offenbar[50]. Daß es jedoch immanent während der gesamten Pathographie vorlag, belegt die Selbstobjektivation in der Beschreibung ihrer somatischen Erfahrnisse[51]. Als erste Begebenheit aus diesem Bereich führt Sappho in V. 5b–6 die «innerste Getroffenheit» ein. Des zärtlich sprechenden und sehnsuchtsvoll lachenden Mädchens Anmut hat Sappho zuinnerst ergriffen[52]. Diese «ureigentlichste Schönheitswirkung» bewirkte bei Sappho den «θάμβος», das «Erschrecken», wie Schadewaldt (S. 102) gezeigt hat[53]. Damit aber ist ein harmonischer Wechsel aus dem Empfindungsbereich, der für den Eingang dieses Gedichts das Substrat darstellt: aus der Sphäre des

[45] Gallavotti, l. c. 259.
[46] Wilamowitz, Sappho und Simonides 57; Schadewaldt, Sappho 100; Bowra, GLP 188.
[47] Schadewaldt, Sappho 99f.; M. L. West, Maia 22 [1970] 307ff.
[48] Schadewaldt, Sappho 100; Bowra, GLP 188; Merkelbach, Philologus 101 [1957] 6f.; Barnstone, Sappho [1965] 26 (Einleitung).
[49] Staiger, Grundbegriffe der Poetik [⁶1963] 147.
[50] R. Ingarden, Das lit. Kunstwerk [1960].
[51] Russell, ‹Longinus› X, 3, 11.
[52] Ähnliche Ausdrücke begegnen bereits bei Homer: II, 142; III, 395; IV, 208; VI, 51; IX, 587; XIV, 40; 3, 549; 8, 178; 22, 298; vgl. auch Alkman, Pap. Ox. XXII [1954] 2321, Frg. 1, 12; Alkaios Frg. 283, 3 LP.
[53] Schadewaldt, Sappho 101; G. Devereux, Class. Quart. 20 [1970] 17ff.

«θαυμάζειν» zu der des «θαμβεῖν» vollzogen[54]. Sappho empfindet und erfährt zugleich als objektives Erlebnis an sich selbst den «θάμβος». Sie hat eben diese Objektivität auch stilistisch mit anklingen lassen, indem sie – wie sie zuvor den «anonymus» als Handlungsträger (Subjekt) trotz Verlagerung der Handlungsvorgänge auf das Mädchen aufrechterhalten hatte – nunmehr den Handlungsablauf selbst zum «Subjekt» erhebt («τό»), freilich aber nicht sich selbst als Person (gänzlich) zum «affizierten Objekt» werden läßt, sondern nur das entsprechende «innere Organ», das für die Einwirkung des äußeren Geschehens («τό») unmittelbar empfänglich ist. Während Sappho jedoch in V. 1 («φαίνεταί μοι κῆνος») sich gänzlich in den Vorgang der Bewunderung integriert hatte, also nicht etwa sagte: «meinem Herzen scheint jener den Göttern gleich zu sein . . .», löst sie jetzt die Erlebniseinheit ihrer Person in differenzierte Einzelempfindungen auf; infolgedessen glückt es ihr, die gesamte Pathographie durch das Mittel der «Motivöffnung nach innen» organisch in die Gedankenentwicklung einzubeziehen. Durch die prononcierte Alliteration «μ'(οι) ἦ μὰν . . .» wird dieser Kunstgriff zwar unmerklich verdeckt, da hierin die Gestalt Sapphos stark in den Vordergrund gerückt wird; daß sie indes die Detaillierung und Differenzierung ihrer «sensations» (Bowra, 187) gleichsam als «vorläufigen Ersatz» für die Darstellung des Empfindens ihrer ganzen Person künstlerisch intendiert hat und sich zunutze zu machen weiß, belegt der Abschluß der Pathographie, in dem sie sich wieder gänzlich in die Schilderung des Erlebens integriert: «. . . παῖσαν ἄγρει . . . ἔμμι . . .»! – Zugleich ist auch im formalen Bereich der Entsprechung der in V. 1 aufgewiesenen Empfindung, dem »θαυμάζειν», mit jener im Anfang der Pathographie (V. 5b–6), dem «θαμβεῖν», Rechnung getragen, indem Sappho durch die Wiederaufnahme von «μοι» (V. 1) in V. 5b die gleiche Bezogenheit zu sich selbst herstellt, sich als beide Male hinsichtlich der Ursache (θέα) ähnlich, bezüglich der Auswirkung verschieden affiziert hereinbezieht (V. 1: θαυμάζειν; θαμβεῖν; V. 5bff.!).

Nachdem Sappho unter Berücksichtigung der Ansätze auf den verschiedenen Ebenen des Gedichteinganges und mittels der Zusammenfassung («τό») einen glatten Übergang zur Selbstdarstellung gewonnen hat, nimmt sie im nachfolgenden Text sogleich den neu geschaffenen Gestaltungsimpuls der «Motivöffnung» auf: sie schließt eine Reihe einzelner pathographischer Phänomene an; zunächst freilich, indem sie nochmals auch explicite das Grundkonstituens ihrer inneren Verhaltensweise, die «θέα», aufweist[55].

Verwunderlich ist daran auf den ersten Eindruck, daß der nächste Gedanke (7) syntaktisch als Begründung angeknüpft wird. Bereits in V. 5 («τό») war ersichtlich, daß die Eingangssituation des Gedichts zusammenfassend abgeschlossen wurde, somit nach dem Ende dieses Kolons ein Einschnitt zu erwarten wäre (nach V. 6). Sappho hingegen fügt eine kausale Periode an, so daß ein unmittelbarer, einschnittloser Fortgang erzielt wird. Indes, die Funktion dieses Anschlusses wird erst vom nachstehenden Text her offensichtlich: Durch die begründete Fortsetzung des Gedankengangs wird dem abschließend zusammenfassenden Satz in V. 5b–6 gleichzeitig der Charakter eines Auftakts verliehen, so daß er auf Grund dieser Doppelfunktion das «Scharnier» zwischen Gedichtsanfang und -weiterführung bildet, mit beiden Teilen unlöslich verquickt ist.

[54] Frisk, Griech. etymologisches Wörterbuch, Bd. I [1960] 652, 655, 656, und Passow, Griech. Wörterbuch, Lemma «θάμβος»; Szemerenyi, Glotta 33 [1954] 256.

[55] s. V. 7.

Während jedoch im ersten Gedanken der Pathographie,«das hat mir fürwahr das Herz in der Brust getroffen», das Geschehen der Eingangssituation resümierend in dem komplexen rückverweisenden Subjekt «τό» aufgehoben wurde, bezieht Sappho in V. 7 die Handlung auf sich selbst, d. h. führt sie sich zum ersten Male als Subjekt, als «Aktionsträger» ein. Die Vorstellung «denn wie ich dich nur kurz anblicke . . .» – läßt nur mehr im «nachherein» das rechte Verständnis des komplexen Demonstrativum in V. 5b kenntlich werden. Jener deiktische Rückbezug impliziert nicht etwa die gesamten Detail-Ausführungen der geschilderten äußeren Situation (V. 1–5a), sondern lediglich das Verhalten des Mädchens[56].

Die Frage nach der künstlerischen Intention dieses Vorgehens, der unklaren Gestaltungsweise, an dieser Stelle aufzuwerfen, wäre völlig rechtens. Beruht nicht Pages Vorwurf des «simplen Denkens», der «Kunstlosigkeit» doch auf evidenten Anstößen[57]? – Indes, gerade das vorliegende Problem erhärtet das Gegenteil. Ein Überblick über den Beginn des Fragments möge den Beleg dafür erbringen! – Es ist evident, daß Sappho mit aller Behutsamkeit in den ersten Versen dieses Gedichts die Anonymität wahrte. Die Handlung trieb einzig die Gestalt des Mannes voran; stets war er Subjekt. Auch Sappho selbst verblieb außerhalb der Ebene des unmittelbaren Geschehens[58]. In ähnlicher Weise war ebenfalls das Mädchen, obzwar weitaus plastischer und «dynamischer» als jener «anonymus» gezeichnet, nicht in das Zentrum des poetischen Raums gerückt. Eben dieser dichterischen Darstellungsart bedient sich Sappho auch in V. 5b. Sie zerrt das Mädchen nirgends in dieser Ode in das unmittelbare Blickfeld, zwängt der «anonyma» niemals in diesem Fragment die Funktion der Handlungsträgerin auf, beläßt ihr vielmehr auch im nachfolgenden Text aus Scheu die Schonung der Anonymität. – Das Gegenexperiment schafft vollends Klarheit; hätte Sappho gesagt: «Du hast mir fürwahr das Herz in der Brust getroffen», so hätte anstelle der Verhaltenheit und «ἐποχή» «platte Direktheit» Raum gegriffen, nicht nur den Schmelz[59] eines lyrischen Gebildes, das Gedicht selbst zerstört. Intention vielmehr ist es, daß Sappho nirgends das Mädchen, obwohl sie ihm in der Ausgangssituation (V. 1–5a) entscheidend mehr Lebendigkeit und «Aktivi-

[56] Snell, Ges. Schr. [1966] 87–88.

[57] Page, Kommentar 56–57.

[58] Fränkel, Dichtung und Philosophie . . . [1962] 200; Snell, Ges. Schr. [1966] 88, Fußn. 1; Bickel, Rhein. Museum 89 [1940] 203; Fränkel, Wege und Formen frühgriechischen Denkens [1960] 47–50; Staiger, Die Kunst der Interpretation [[2]1957] 11/12; Gadamer, Wahrheit und Methode [[2]1965] 250ff.

[59] Staiger, Grundbegriffe der Poetik [[6]1963] 13–82, bes. 147.

tät» verliehen hatte als dem Manne, zum Handlungsträger bestimmt hat. Neben der Wahrung der Anonymität erzielt Sappho zugleich – in der Ausführung der letztverbleibenden Möglichkeit der Dreiecksbeziehung – die polare Spannung (zwischen sich selbst und dem Mädchen) als «Kraftfeld», in dem sie die Pathographie aufzubauen vermag[60].

Man hat bisweilen ruckhaft vollzogene Übergänge bei Sappho beobachten zu können vermeint[61]. An dieser Stelle hingegen ist jeder Gedanke unlöslich mit dem voranstehenden verknüpft. Griff V. 7a mittels der Begründung (γάρ) fest auf die Einleitung der Ekphrasis (5b–6) zurück, so ist in dem Bezug der Kola von V. 7a einerseits und 7b–8 andererseits erneut eine enge Verbindung geglückt (ὡς . . ., ὥς . . .): auch der Eingang von V. 7 ist doppelt ausgerichtet, d. h. mit dem voranstehenden wie nachfolgenden Text untrennbar verknüpft.

Zugleich enthüllt die Gedankenführung wiederum ein charakteristisches Bauprinzip Sapphos. Nicht etwa die Gesetzmäßigkeit zusammengefaßter Gegensätze[62] – dergleichen ist fast nirgendwo in der Schilderung der neuro-somatischen[63] Erfahrnisse zu verifizieren –, auch nicht ein «konsequentes» Nacheinander der Symptome[64] – dann hätte Sappho beispielsweise die visuellen Empfindungen nicht voneinander trennen dürfen (V. 7; V. 11) – hat die Lyrikerin hier angestrebt, sondern die allmählich aufkommende Bewußtheit des Selbsterlebens in einer Extremsituation. Die Möglichkeit dazu erschließt sie sich, indem sie sich über verschiedene vorbereitende Ansätze als Handlungsträger in das unmittelbare Blickfeld des Gedichtes einführt. Nachdem die «Subjektstellung» des «anonymus» in der komplexen Vorstellung des Demonstrativum aufgegangen und aufgehoben worden war, bezieht Sappho diese Funktion (Subjekt) flüchtig einmal auf sich selbst (V. 7a), um sodann die pathographischen Phänomene, die Träger der Erfahrnisse, in den Vordergrund zu rücken (V. 7bff.). Hatte man bei der «personalen Dreieckskonstellation», als der Bezug zwischen Sappho und dem «anonymus» sich abzeichnete, jener zwischen dem ungenannten Mann und dem Mädchen aufgebaut war, schon mit innerer Notwendigkeit den Bezug auch zwischen Sappho und dem Mädchen erschließen können, so weisen nunmehr die Sujets mit immanenter Gesetzmäßigkeit darauf hin, daß Sappho selbst – einmal als grammatisches Subjekt hereingenommen – die Negativ-Folie[65] zu «jenem Mann» abgeben würde. Sapphos Formwille, der in der Ökonomie der Komposition seinen Niederschlag gefunden hat, vermag das im Bereich des äußeren Aufbaus zu veranschaulichen. Auf zwei Verse, in denen das neuro-somatische Geschehen vorherrscht, folgt im Eingang des dritten jeweils (in den Strophen 2–4) Sappho als Handlungsträger; den Abschluß der Stanze bildet jeweils wieder ein pathographisches Phänomen, welches erneut das poeti-

[60] Schadewaldt, l. c. 100; L. Rydbeck, Hermes 97 [1969] 161ff.

[61] Snell, Ges. Schr. [1966] 84, Anm. 1; S. 89.

[62] Snell, Ges. Schr. 94, Fußnote 2.

[63] Snell, Ges. Schr. [1966] 96; Schadewaldt, Sappho 99.

[64] H. Fränkel, Dichtung 200 u. 202.

[65] Schadewaldt, Sappho 100.

sche Blickfeld (Subjektswechsel!) einnimmt (zweite und dritte Strophe); bei der vierten Stanze hingegen tritt im Austakt kein Subjektswechsel mehr ein: Sappho beharrt in der zentralen Dimension des Gedichts, so daß sich bereits aus der Anordnung der Motive das Ausschwingen einer größeren Gedankenbewegung ankündigt[66]. Wird indes die logische Abfolge im ersten Teil der Pathographie (V. 5–9) an den Satzanschlüssen ersichtlich, so erzielt Sappho darauf die Geschlossenheit der Form aus der Gestaltung der Phänomene selbst heraus: mittels der Steigerung der Intensität[67] des pathographischen Vorgangs ersteht die jeweilige Vorstellung in spannungsbezogener Weiterführung und Fortentwicklung der voraufgehenden (V. 9bff.).

War also die letzte Gedankeneinheit der zweiten Strophe (V. 7–8) durch die Begründung – auf das vorangehende Kolon zurückbezogen, so eröffnet sich Sappho durch eine zunächst ungewöhnlich anmutende Wortverbindung den Übergang zur dritten Stanze[68]: «. . . weicht in bezug auf mich nichts mehr von einem Laut», d. h.: «. . . weicht mir nichts mehr von einem Laut über die Lippen»[69]. – Sappho hatte zunächst (V. 6) beschrieben, welche pathographische Reaktion die Situation der Verse 2b–5a in ihr hervorgerufen hat; darauf schilderte sie «positiv», welcher Sinne sie noch mächtig; sodann «negativ», welcher somatischen Fähigkeit sie bereits nicht mehr Herr sei. Bedenkt man nunmehr, daß Sappho einen Gegensatz, der an das erwähnte Unvermögen (V. 8) anknüpft, hereinbezieht, dann erstehen zwei grundsätzliche Möglichkeiten der Weiterführung: die der *Resignation* oder die des *Verwindens*. Bei der Betonung von «φώνας» (7) würde man die Anreihung der Ekphrasis weiterer (!) Sinne, deren Gebrauch Sappho genommen ist[70], erwarten; bei der Emphase von «οὐδ'ἒν» hin-

[65a] Das Bauprinzip der allmählichen Hereinnahme findet sich beispielsweise im ersten Gedicht durch die Mittel der indirekten Rede (V. 15–18a) realisiert; dort – gleichfalls am Ende der eigentlichen Ekphrasis – führt Sappho Aphrodite ein, indem sie nach der Schilderung der descensio der Göttin – erst im Anschluß an eine «oratio obliqua» die direkte Rede Aphrodites folgen läßt (V. 18b–24). In Frg. 5/6 D bildet ebenfalls die Ekphrasis, die in der Form der Topographie Aretalogie und immanente Gegenwart der Gottheit impliziert, den dichterischen «Vorbau» für die Bitte an Kypris, unmittelbar handelnd – wirksam zu werden. – Die Ekphrasis – erneut das poetische Gestaltungsmittel – dient hier (Frg. 2 D), da ein subjektives Gelegenheitsgedicht vorliegt, nicht zur Hereinbeziehung einer Gottheit, sondern vielmehr zur Einführung Sapphos in die konkrete Situation.

[66] Schubart, Philol. 98 [1948] 315 (E. M. Voigt).

[67] H. Fränkel, Dichtung 202; Schadewaldt, Sappho 101; Turyn, Studia Sapphica [1929] 29ff.; Kazik-Zawadzka, De Sapphicae Alcaicaeque elocutionis colore epico, [1958]; G. L. Koniaris, Philol. 112 [1968] 173ff.

[68] Lobel, Σαπφοῦς μέλη [1925] 16–17.

[68] Klingner, Horaz-Edition [[3]1959] 318; Klingner, Studien zur griechischen und römischen Literatur [1964] 437.

[69] Page, Kommentar 23.

[70] Wie stark Sappho indessen dies starre Schema der blockartig einander gegenübergestellten Gegensätze zu variieren, aufzulockern und zu beleben verstand, belegen die Verse 9–16.

gegen würde der Gegensatz unweigerlich den Fortgang heraufführen, «vielmehr alles ...»[71] (etwa: «... alles andere behaupte ich, halte ich fest»).

Daß Sappho eben diese Alternative in ihrer poetischen Reflexion durchdachte und sich hat abzeichnen sehen, belegt in der Tat den Fortgang des Gedichts[72]: sie verwendet beide Möglichkeiten als dichterische Mittel! Sollte jedoch diese Gedankenabfolge eine sinnvolle Fortsetzung des vorausgehenden Textes darstellen, so war die oben angedeutete Anordnung, zunächst das Motiv der Resignation, darauf jenes des Verwindens hereinzunehmen, schon durch die Sache selbst geboten: Der umgekehrte Aufbau hätte sich selbst in Frage gestellt; Überwindung zuvor, sodann erst Resignation: eine solche Anlage der künstlerischen Möglichkeiten hätte das Motiv des Verwindens rückwirkend aufgehoben, den Gedichtsteil als ganzen innerlich hohl und nichts-sagend erscheinen lassen; kurz: die Pathographie und die gesamte Ode zerstört[72].

Wähnt man indes, Sappho habe das alternativische Gedankenmodell rein deskriptiv oder oberflächlich-reihend entfaltet[73] – wie es der geradezu «psychagogischen Schlichtheit» ihres Stils gemäß sei, dann wird man durch die vielschichtige Komposition, die immer stärker zurückgreift oder vorausverweist, mithin im Hintergrund der pathographischen Details alle Gedichtsteile als präsent erscheinen läßt, so daß man nunmehr – von welcher Stelle der Ekphrasis auch immer ausgehend – alsbald das ganze Gedichtsrelikt in den Griff bekommt, so wird man also durch eben diese Dichte der Motivbezüge rasch eines anderen belehrt: hatte Sappho bei dem «anonymus» die Vorstellung aufkommen lassen, er sitze dem Mädchen nahe gegenüber (3–4), schaue sie also fortwährend an («ἐνάντιος»), dann begegnet dies Motiv in V. 7 – jetzt auf Sappho angewendet – nur mehr reduziert («βρόχε'»); war hinsichtlich des Mädchens gesagt, wie sie mit dem «anonymus» sprach («φωνείσας», V. 3/4), so kehrt das Motiv an gleicher Vers- und Strophenstelle – ebenfalls auf Sappho bezogen – wieder («φώνας ...», V. 7), freilich noch stärker reduziert als jenes des «Sehens» («φώνας οὐδ' ἔν ...», V. 7/8); überwogen im Eingang des Gedichtes die Vorgänge längerer Dauer, so wird nun die Zeitspanne fortschreitend vermindert («βρόχε'», V. 7; «αὔτικα», V. 10); konnte indes Sappho in V. 7 noch ihren Gesichtssinn betätigen – wenn freilich auch nur einen Augenblick lang –, so fallen in V. 11 die Fernsinne[74] gänzlich aus; die Motive der vollständigen Unfähigkeit (bereits V. 8: «οὐδ' ἔν», dort auf die Sprechorgane ausgerichtet) und das des «Sehens» finden sich jetzt in prägnanter Steigerung[75], da durch «ὀππάτεσσι» verstärkt betont, überdies in einer solchen Ausführung wieder aufgegriffen, daß Sappho

[71] Beachtlich ist die innere Konsequenz der Konfrontierung insofern, als für den griechischen Text der «πάν»-Begriff analog zu «οὐδ'ἔν» qua Subjekt zu postulieren ist – des Sinnes: «aber alles andere wird von mir überwunden ...».

[72] Schubart, Philol. 98 [1948] 315; Staiger, Die Kunst der Interpretation [1957] 34ff.

[73] Fränkel, Dichtung ... 200 u. 202.

[74] Page, Kommentar 27f.

[75] Ingarden, Das sprachliche Kunstwerk, 1960.

selbst Handlungsträgerin ist. Brennpunktartig also treffen sich verschiedene Gestaltungsprinzipien im Zentrum des poetischen Blickfelds; sie überhöhen sich darauf in der Vorstellung, daß nicht etwa der Hörsinn nur ebenfalls ausfällt, sondern weit darüber hinaus in der «ekstatischen Leerlaufhandlung» selbsterregte akustische Sinneseindrücke hervorruft. Bis zu welchem Maximum die Lyrikerin infolgedessen ein Motiv (in diesem Falle das des Hörens, welches sie bereits in Vers 4 – wiederum an gleicher Vers- und Strophenstelle – hereingenommen hatte) über die Zwischenstufen der verminderten Fähigkeit des Gebrauchs der Sinnesorgane und die der gänzlichen Ohnmacht der sensitiven Rezeption (7b–8; 11a) zu durchdringen, zu entfalten und auszugestalten imstande war, wird bei diesem Beleg als Musterbeispiel sapphischer Kunstüberlegung überzeugend und zwingend ansichtig[76]. Der äußere Anstoß, welcher bei Sappho infolge der «θέα» den «θάμβος» ausgelöst hatte, ist inzwischen völlig aus dem Zentrum des poetischen Raumes herausgetreten, zur Kontrastfolie geworden, von der sich die Pathographie kontinuierlich schärfer abhebt. Während jedoch Sappho bislang (V. 5b–12) rein innerliche Widerfahrnisse geschildert hatte, die nur sie selbst wahrnahm, die hingegen nicht von außen zu beobachten waren, deutet sie im Eingang von V. 13 an («ἐκ δὲ ...»)[77], daß sie dieser von ihr selbst als introvertierter Sehweise empfundenen Perspektive nun den extrovertierten Aspekt als sukzessive Steigerung anfügen wird[78].

Bislang hatte Sappho die Ekphrasis dazu verwendet, aufzuzeigen, wie die einzelnen Sinne in erhöhtem Maße ihrer Verfügungsgewalt entglitten, in der vierten Strophe sodann, wie auch der Leib aus ihrer (Sapphos) Willensleitung heraustritt, sich verselbständigt und ihr als ein objektiv erfahrbares Phänomen fremd gegenübersteht[79].

Der Gedanke «außen rinnt der Schweiß an mir herab»[80] drückt gleichzeitig die Vorstellung aus, daß dieser auch dem objektiven Beobachter sichtbare Vorgang fast außerhalb der Grenzen von Sapphos verbleibendem Bewußtsein[81] ihrer selbst oder doch nur mehr an dessen Peripherie als wahrzunehmendes Ereignis sich vollzieht. Sie selbst ist – was ihre «restliche Bewußtheit» anbelangt – von ihrem Körper nach innen abgelöst, getrennt, füllt schon nicht mehr den physischen Raum ihrer Leiblichkeit aus. Diese Gedankenbewegung setzt sich auch im nachfolgenden Kolon fort, worin Sappho den Akkusativ «παῖσαν» ohne unmittelbaren Bezug zu sich (Sappho) selbst, etwa durch die Wiederholung des Personalpronomens, verwendet[82]: die «Selbst-Distanz», die Entfremdung vom eigenen Träger des Bewußtseins, dem Leibe, hat ihren Gipfelpunkt erreicht. «Zittern hat ‹die ganze› ergriffen»; der Körper ist also nicht nur Sapphos Ver-

[76] Gallavotti, Atene e Roma 11 [1943] 13.

[77] Stark, Hermes 85 [1957] 328.

[78] Erneut zeigt sich das bereits hervorgehobene Prinzip der Behutsamkeit Sapphos.

[79] Auctor de sublimitate 10, 3, 11/12.

[80] Im griechischen Text wird eher mit der Elision des Akk. zu rechnen sein.

[81] Gallavotti, Riv. di filol. 94 [1966] 260 u. 262; ders., Riv. di filol. 20 [1942] 110 bis 111.

fügungsgewalt entglitten, er tritt vielmehr in Aktionen, die sich gegen Sappho selbst richten, sie (Sappho) sich (dem Leibe) zudem noch unterwerfen: die elementaren Vitalprozesse, die in einer Extremsituation aufzutreten pflegen (V. 13: Zittern), haben das Bewußtsein Sapphos sich unterworfen, das Existenzverhältnis umgekehrt und somit die Seinsgrenzen erreicht. Daß die Lyrikerin nunmehr alsbald das Todesmotiv hereinbeziehen kann, liegt auf der Hand.

Wie sich gezeigt hatte, war es Sappho ab V. 5 darum zu tun gewesen, den Aspekt des «θάμβος», welcher aus der «θέα» erwuchs, nicht in einer Gesamtempfindung – ähnlich der in V. 1 – einzufangen, sondern über mehrere Detailreaktionen zu explizieren und der Perspektive des Verwindens zu integrieren. Hätte sie bereits in V. 5b/6 den Begriff «παῖσαν» statt «καρδίαν», der gegen Ende der Ekphrasis durchaus – überdies sogar sehr wirkungsvoll – einfließen konnte und hier die Funktion der abschließenden Zusammenfassung besitzt, hereingenommen, so hätte sie sich der Möglichkeit, den Grad ihres «θάμβος» aus der nuancierten Einzelgestaltung heraus erstehen und nachvollziehbar werden lassen zu können, begeben; ihre Kunstverwirklichung wäre nicht über die Ansätze starren Schematismus hinausgelangt.

Auf dem Gipfelpunkt der Darstellung der Benommenheit des Bewußtseins infolge der Übermacht der somatischen Vorgänge (V. 13b/14a) – der Schilderung der «Herrschaft der Körperlichkeit» über es – führt Sappho erneut sich selbst als Handlungsträger ein. Die Spannung wird dabei (V. 14b/15a) überaus kunstvoll in einem erlesenen hyperbolischen Komparativ[83] («fahler als Ried») subtil aufgefangen und in die Beschreibung des Zustandes herübergezogen. Der visuelle Aspekt der Blässe bereitet hierin das aufkommende Todesmotiv vor, leitet zur unmittelbaren Explikation jenes Motivs über.

«Umgekehrt proportional» zum Eingang dieses Gedichts treten auch jetzt die Termini des «Seins» und des «Scheinens» wieder auf: «ἔμμι» in der zweitletzten[84], «φαίνομ'» in der letzten[85] Zeile; verwunderlich freilich, daß Sappho ebenfalls bei diesem Sujet eine Motivöffnung vorgenommen hat[86]. – Indes, an ihrer künstlerischen Intention ist nicht zu zweifeln. – Sie hatte am Anfang der Ode in dem übergeordneten, subjektiven Urteil[87] ihrem «θαῦμα» dem «anonymus» gegenüber Ausdruck verliehen: «Es scheint mir jener gleich den Göttern zu sein ...» Nunmehr jedoch (V. 14b/15a) gewinnt sie der Vorstellung des

[82] SCHADEWALDT, Sappho 108; WILI, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 6 [1930] 359ff., bes. S. 368.
[83] Zu den sapphischen hyperbolischen Komparativen: SCHMID, Gesch. d. griech. Lit. [1959] 1. Bd., 424, Fußnote 8; s. a. die Oden frühgriechisch-lyrischer Thematik bei Horaz, Carmina I 12–I 19; bes. I 16, 1!
[84] s. o. V. 2.
[85] s. o. V. 1.
[86] Man beachte vornehmlich die Motivöffnung in V. 5b/6, durch welche Sappho die detaillierte Ekphrasis sowie die daraus sich ergebenden Möglichkeiten, dichterische Motivlinien ausziehen zu können ..., gewonnen hatte.
[87] Die Herausgehobenheit des eigenen Urteils – freilich im Kontrast zu denen anderer – begegnet auch in Frg. 27 a b D, V. 3/4.

«ἔμμεναι», die vormals relativiert eingeführt worden war, gleichfalls einen extremen Gedanken ab. Bezeichnenderweise sagt Sappho nicht: «Bleicher als Gras scheine ich zu sein»; sie stellt vielmehr die objektive Realität, welche diese Wendung einbeschließt, expressis verbis heraus: «Fahler als Ried *bin* ich.» Damit ist augenfällig eine Steigerung des obigen Motivs (V. 1/2a) erzielt[88].

Wenn Sappho sodann mit «τεθνάκην ...» fortfährt, wird die Vorerwartung auf das äußerste gespannt, da jetzt das Todesmotiv, auf das alle Bezüge vorverweisend ausgerichtet sind, entfaltet wird. Man würde an sich auf eine konstatierende Aussage rechnen, die die Ekphrasis ringkompositorisch abschlösse[89]. Doch die Gedankenfolge verschiebt sich geringfügig und ermöglicht infolgedessen die Hereinnahme der schon in V. 7b–9a vorbereiteten Motive des Verwindens[90]. Die Lyrikerin sagt nicht etwa (was sich freilich auch nur recht farblos ausnehmen würde): «Ich beginne zu sterben», sondern: «gestorben zu sein ...». Somit schließt auch das letzte Kolon der Ekphrasis in konsequenter Steigerung an das vorangehende an; auf die Schilderung der «Leichenblässe» folgt hier die Darstellung des Todesmotivs als ein bereits abgeschlossenes und in seinem Ergebnis vorliegendes Erfahrnis. Dann aber verschiebt Sappho, die als Handlungsträgerin selbst im Zentrum der poetischen Dimension zu stehen gekommen ist, decrescendo-artig den Gedanken: sie reduziert ihn nachträglich über die Vorstellung von V. 15b (Versausgang) und V. 16 – «wenig nur fehlt daran» und «scheine ich mir selber» – zu einer Empfindung ihres Bewußtseins über sie selbst[91]. Damit jedoch ist Sappho als zugleich auch außenstehend Urteilende sich[92] – als in der Situation zuhöchst Befangenen, von der eigenen Reaktion Überwältigten[93] – gegenübergestellt. Bedenkt man in Anbetracht dessen, daß in V. 1 «φαίνεταί ϝοι κῆνος» (GALLAVOTTI 1942; 1943; ³1962; 1966; s. o.) zu lesen wäre, so würde dem Gedicht der überhöhende Hintergrund der über der Situation und dem eigenen durch sie ausgelösten Verhalten stehenden Geistigkeit Sapphos genommen. Die poetische Dimension wäre zumindest in der Rahmenpartie der Ekphrasis auf die Oberfläche und den Vordergrund eingeengt[94]. Fernerhin träte Sappho in keine explizite Beziehung zu der Gestalt des «anonymus», die somit als desintegrierter «Vorspann», als Fremdkörper, dem Gedicht voranstünde. Das innere Gefüge der personalen Gestaltung des Eingangs hätte seine immanente Konsequenz (Dreiecksbezug) eingebüßt, bildete nur mehr eine lockere Reihung, in welcher die Figur des Mädchens als Übergangsglied fungierte; das erste Kolon dieses Fragments (V. 1–2a) und

[88] JACHMANN, Rhein. Museum 107 [1964] 8.
[89] THOMSON, Class. Quart. 29 [1935] 37.
[90] ROBINSON, Sappho and her Influence, Boston [1924] 56.
[91] GALLAVOTTI, Riv. di filol. 94 [1966] 262.
[92] s. V. 1.
[93] STARK, Sappho-Reminiszenzen, Hermes 85 [1957] 332–333; E. A. FREDERICKSMEYER, On the Unity of Catullus 51; TAPhA 96 [1965] 155ff.; BEATTIE, Mnemosyne IV 9 [1956] 105ff., KAMERBEEK, Mnemosyne IV 9 [1956] 98.
[94] FRÄNKEL, l. c. 202.

das letzte der Pathographie (15b–16) strebten überdies voneinander fort, so daß dem Rahmen der Ekphrasis die Einheitlichkeit und Geschlossenheit fehlten. Das «gemeinsame Dritte», der übergeordnete Bezugspunkt («μοι»), wäre den beiden subjektiven, konträr zueinander verlaufenden Bewußtseinsaussagen vorenthalten. Eben diese Gegenläufigkeit aber verleiht, wenn man beachtet, daß jetzt Sappho über den «anonymus» aussagt, er komme sich den Göttern gleich vor, in der Tat dem Gedicht ein Moment der Eifersucht[95] oder des Neides. Jenes Problem hingegen beabsichtigt GALLAVOTTI gerade durch seine Lesung auszuschließen; meinte er doch, es stelle sich von vornherein nicht, wenn man den Text in seinem (GALLAVOTTIS) Sinne konstituiere[96].

Indes, hätte Sappho eine Bezogenheit von V. 1–2a und V. 15b–16 nach dem Verständnis GALLAVOTTIS angestrebt, dann wären mit V. 16 die abgesteckten Grenzen des poetischen Raums erreicht. Alles Weitere (V. 17ff.) würde lediglich als desintegrierter Nachtrag erscheinen, sich nicht recht an das Voranstehende anfügen. Es erheben sich also von der Gestaltungsweise und der Gesamtanlage her, soweit sie in Frg. 2 D noch zu überblicken ist, grundsätzliche Bedenken gegen die ohnehin dubiose Lesart des APOLLONIOS DYSKOLOS[97]).

Die innere Bewegung dieses Odenbruchstücks erschließt sich vielmehr unter dem Aspekt der «θέα», die in den Erscheinungsformen von «θαῦμα» und «θάμβος» realisiert wird. Die Gliederung ersteht sodann als völlig luzid; das Phänomen des «θάμβος» wird mittels der Motivöffnung (V. 5b) in fast drei Strophen gestaltet; zunächst als lähmende Ergriffenheit (II); darauf – mittels des ersten Glieds des alternativischen Gegensatzes[98] als Resignation (III und IV)! Darin wiederum – einerseits der Verlust der Verfügungsgewalt über die Sinne als inneres Erleben (III), andererseits die Verselbständigung des Leibes als auch äußerlich sichtbares Erfahrnis (IV); schließlich das zweite Glied des alternativischen Gegensatzes, das jedoch nicht mehr dem Darstellungsbereich des «θάμβος» zuzurechnen ist, sondern zwar in ihm vorbereitet wird, in der Ausführung jedoch eine neue Gedankeneinheit hereinbezieht, die als genereller Gegensatz zu dem gesamten Raum der «θέα» zu fassen ist.

Als zweite innere Bewegung dieses Fragments ist zudem die Tendenz der Detaillierung anzusehen, die stark in jene bereits genannte hereinwirkt und sie mitbedingt: Sappho bezieht zunächst sich selbst als Einzelperson herein, sodann die zwei «anonymi», schließlich die Fülle der Einzelphänomene. Die gegenläufige Bewegung der erneuten Zentrierung setzt in V. 14 ein («παῖσαν») und wird in V. 17 («πάν») fortgeführt[99].

[95] WILI, Sappho, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 6 [1930] 359ff.; PERROTTA, Saffo e Pindaro, Bari [1935] 46ff.

[96] GALLAVOTTI, Riv. di filol. 94 [1966] 259, Anm. 1.

[97] KAMERBEEK, Mnemosyne IV 9 [1956] 98 f.

[98] Einerseits die Unfähigkeit zu sprechen («οὐδ' ἓν»), andererseits zuerst die Resignation («ἀλλὰ ...» V. 9ff.), danach das Verwinden (ἀλλὰ ... V. 17).

[99] Die Struktur der Abfolge der Handlungsträger wurde schon verschiedentlich hervorgehoben. Schematisch betrachtet, weist sie folgende Anlage auf: im Eingang des

Während also – von dem alternativischen Gegensatz ausgehend (V. 7–9) – dem Gedanken des Verwindens (V. 17), der innerhalb der Pathographie als Möglichkeit anklang, Rechnung getragen wird, verbleibt zu fragen, wie die gesamte Schilderung, speziell: ihre Extrempunkte, sich zu dieser Fortsetzung verhalten, mit ihr in Übereinstimmung gesehen werden können. Zieht man einmal die Linie, die sich durch die Fixierungsstellen des genannten Rahmens (V. 1 und 16) ermitteln und festlegen läßt, über diese Grenzen, über V. 16 hinaus, auf V. 17ff. aus, so hebt sich eine plausible Weiterführung des Gedichts ab. Im Eingang fand sich der Gedanke: «Es scheint mir ...», am Ende der Ekphrasis: «Ich scheine mir ...». Da bereits in der zweiten und dritten Strophe das sächliche Phänomen (V. 5: «τό») in den Vordergrund rückte, die Vorstellung, die unter den Begriff «πάν» subsumiert ist, in den gleichen Bereich einzuordnen ist, liegt der Gedanke: «Es (das alles) scheint mir ...» nahe.

Mit dem Terminus «τόλματον» endlich ist auch das Motiv des Überwindens explicite hereingenommen: des Bewältigens durch «τλημοσύνη»[100]. Daß Sappho um zu dieser Aussage gelangen zu können, sich zuvor als gleichzeitig auch ihrem Selbsterlebnis gegenüber qua außenstehend konstatierende Beurteilerin wieder hereinbezieht («ἔμ' αὔτ[αι]»), schafft einen glatten Übergang zu dem Bereich des reflektiert-distanzierten Gedankens von V. 17: «aber alles ist zu ertragen, zumal ...»[101]. Wenn der «anonymus de sublimitate» am Ende des Fragments (V. 16ff.) nur jeweils die Verseingänge zitiert, dann offensichtlich in der Absicht, lediglich einen skizzenhaften Überblick über den Fortgang des Gedichts unter Nennung jener Motive, die für die Pathographie noch nachträglich von Belang sind, zu gewähren. Seine Zitationsweise leitet mithin harmonisch zu Abbruch nach V. 18a über: alles Weitere ist – wie schon angedeutet – für das Anliegen des «Autors περὶ ὕψους» ohne sonderliches Gewicht. – Nichtsdestoweniger aber sind auch diese letzten «Splitter» für die Erkenntnis der Weiterführung der Gedankenbewegung und das Verständnis der Einheit[102] des Gedichts außerordentlich aufschlußreich.

Fragments steht der «anonymus» im poetischen Blickfeld (1–5a); von V. 5b–14a vorwiegend das pathographische Phänomen, bisweilen allerdings schon Sappho; am Ende der Ekphrasis (13b–16) ausschließlich Sappho.
Es überlagern sich also auch in diesem Gedicht, ähnlich wie beispielsweise in Frg. 5/6 D, mehrere Gliederungsprinzipien.

[100] Entretiens sur l'antiquité classique, Tome X, Archiloque, Vandoeuvres-Genève [1963] 114 (Diskussionsbeitrag von SNELL); von Homer zur Lyrik, Zetemata 12 [1955] 196–197; B. SNELL, Die Entdeckung des Geistes [1955] 94.

[101] SNELL, Ges. Schr. [1966] 92f; GALLAVOTTI, Per il testo di Saffo, Riv. di filol. 94 [1966] 267; JACHMANN, Rhein. Museum 107 [1964] 22; FREDERICKSMEYER, On the Unity of Catullus 51, TAPhA 96 [1965] 153ff.; WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 75; NORDEN, Die römische Literatur [1954] 38; FRAENKEL, Plautinisches im Plautus [1922] 15, Fußnote 2; JACHMANN, Rhein. Museum 107 [1964] 17, bes. S. 22; GALLAVOTTI, Riv. di filol. 94 [1966] 260; SNELL, Hermes 66 [1931] 90; SNELL, Ges. Schr. [1966] 97.

[102] SNELL, Ges. Schr. [1966] 93; ders., Ges. Schr. [1966] 97, Anfügung.

Waren die drei Worte «ἀλλὰ πὰν τόλματον»[103] ohne Ausnahme im voranstehenden Text vorbereitet[104], so wird man auch nach den Bezugsmöglichkeiten des letztgenannten Worts Ausschau halten. Nächstliegend dürfte es sein, das «tertium comparationis» im Verlust der innerlichen «Güter» und Fähigkeiten einerseits und andererseits in jenem der äußeren Güter oder in deren konstatierter Inexistenz zu erblicken.

Ein Vergleich mit Frg. 65 a D mag diese Überlegung erhärten. Nachdem Sappho hier den Verlust des Gutes der Jugendlichkeit – wie überhaupt der Güter des «vollen Lebens» – durch das Alter aufgezeigt, den Tithonos-Mythos als Beleg herangezogen hatte, fügt sie nun nicht, wie in Frg. 2 D das Motiv der «πενία» als Pendant an, sondern jenes der «ἀβροσύνα» als Gegensatz (V. 25 und 26):

> «ἔγω δὲ φίλημμ' ἀβροσύναν . . . τοῦτο καί μοι
> τὸ λάμπρον ἔρος τὠελίω καὶ τὸ κάλον λέλογχε».

Auch hier also ist implicite der Gegensatz «innerer und äußerer Güter» aufgestellt[105]. – Wie folglich auch die letzten Splitter von Frg. 2 D erweisen, läßt sich das Poem noch immer als ein zuhöchst durchkomponiertes, künstlerisch einheitliches und – trotz des bruchstückhaften Charakters – geschlossenes «Ganze» teils in den Griff bekommen und verstehen, teils aber wenigstens noch abschätzen. Und die Fülle der Motivbezüge, der Reichtum der inneren Bewegungen erschließen im Nachvollzug einen Einblick in die Vollendung dieser Kunst[106].

Zeigte sich irgendwo in diesem Gedicht ein eindeutiges Sujet der Hochzeitslieder, der Hochzeitssituation – oder doch wenigstens ein leiser Anklang daran –, diese Frage ist noch immer offen belassen. Sie ist jedoch, nachdem das Odenfragment gänzlich überblickt ist, entschieden zu verneinen. Selbst der sogenannte Makarismos in V. 1–2a – Vergleiche dieser Art ließen sich auch in anderen Gedichten Sapphos, die von niemandem als Epithalamien betrachtet werden, belegen – ist nicht mit Hochzeitsliedmotiven in Zusammenhang zu bringen. Es wäre, um Mißverständnissen vorzubeugen, angebracht, dort lediglich von einem «Vergleich mit Göttern» zu sprechen[107].

Denkwürdig ist in diesem Zusammenhang, daß der neuere Archeget der Hypothese des «Hochzeitslieds», auf den als solchen die wichtigsten moderneren Abhandlungen rekurrieren, z. B.: Immisch [1933], Schadewaldt [1936], Ferrari [1937], Bickel [1940], Schubart [1948], Merkelbach [1959], Page [1959], Carlo del Grande [1959], Bowra [1961], Lieberg [1962], Jachmann [1964][108], daß also Bruno Snell in einem Nachtrag zu dem 1931 im «Hermes» veröffentlichten, nunmehr in den «Gesammelten Schriften» von 1966 wieder abgedruckten Aufsatz auf S. 97 erklärt (man vergleiche aber noch S. 85, Zusatz zu Fußnote 1): «Obwohl dem besprochenen Gedicht Sapphos der Makarismos des Hochzeitsliedes zugrunde liegt, möchte ich heute doch nicht mehr annehmen, daß es bei der Hochzeit gesungen sein müßte.» Snell hat hier freilich sehr vorsichtig formuliert; indes, die Konsequenzen sind evident: wurde es nicht bei der Hochzeit gesungen, so war es auch kein Hochzeitslied (s. die Folgen dieser Auffassung für die Einheit des Gedichts: Fußnote 102!). Das größte Problem dieser Ode, die falsche Gattungszuordnung, kann somit «zu den Akten gelegt werden»[109].

Nun aber ist zugleich ebenfalls die Basis der Nachfolger Snells erschüttert. Und wenn sich beispielsweise auch Schadewaldt (s. o.) auf Snell bezieht, dessen Ansicht übernimmt (so leider noch in: «Sappho, Welt und Dichtung, Dasein in der Liebe» [1950] 98ff.), dann ist diese Anlehnung insofern besonders bedauerlich, da Schadewaldt aus dem Nachvollzug und dem Empfinden für die «θέα» Sapphos, speziell für deren einen Aspekt des «θάμβος»[110], die grundsätzliche Perspektive zum adäquaten Verständnis dieses Gedichts gefunden hatte. Aus der Schau der «χάρις» erwuchs die Ergriffenheit und Getroffenheit[110a] Sapphos: ihr – wie von einer Epiphanie ausgelöster – *Thambos!*

Mit Recht hatte Snell zur detaillierten Ekphrasis dieses Phänomens geäußert, die beschriebenen Symptome seien körperlicher Art, von ihrer Seele spreche Sappho nicht[111]. Das aber besagt nicht, Sappho besitze keine psychischen Empfindungen – oder «Körper und Seele» seien «noch eines»[112]. Aus ihrer scheuen Verhaltenheit heraus vielmehr ist diese Schilderungsweise zu verstehen. Auf Grund ihrer Epoché wahrte Sappho im Eingang von Frg. 2 D die Anonymität sowohl des Mannes wie des Mädchens[113]. Aufgrund eben dieser Haltung legt sie auch ihre Seele nicht bloß. Sie läßt indessen nur mittelbar – in der Brechung der körperlichen Symptome – ihr tiefstes Innere ahnungsweise, schemenhaft, erstehen.

[103] Schadewaldt, Hermes 71 [1936] 371–373; Snell, Ges. Schr. 93; Snell, Hermes 66 [1931] 85.

[104] Die anschließende Konjunktion (V. 17) leitet offenbar begründend einen allgemeinen Vergleich, ein Beispiel oder ähnliches ein.

[105] Treu, Sappho [³1963] 156f.

[106] Insofern freilich wäre das «θαῦμα» des «anonymus de sublimitate» angemessen.

[107] Jachmann, Rhein. Museum 107 [1964] 9.

[108] Koechly, Akademische Reden und Vorträge, Zürich [1859] 153ff., bes. S. 191 zu Frg. 2 D; Immisch, Catulls Sappho [1933] 4; W. Schadewaldt, Hermes 71 [1936] 366; Ferrari, Una riminiscenza di Saffo . . ., Studi italiani 14 [1936] 147, Anmerkung 2; Bickel, Rhein. Museum 89 [1940] 203; Schubart, Philol. 98 [1948] 312; Merkelbach, Philol. 101 [1957] 7; D. Page, Kommentar [1959] 30, Fußnote 2; del Grande, Euphrosyne 2 [1959] 181; Bowra, Greek Lyric Poetry [²1961] 187, Fußnote 4; Jachmann, Rhein. Museum 107 [1964] 6.

[109] RAC, Bd. V [1962] Sp. 928–929.

[110] «Die griechische und lateinische Literatur und Sprache» von U. v. Wilamowitz-Moellendorf, K. Krumbacher, J. Wackernagel, Fr. Leo, E. Norden, F. Skutsch, Leipzig/Berlin [³1924] 42; RAC, Bd. V [1962] Sp. 841.

[110a] Gadamer, Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [²1965] 355f.

[111] Snell, Ges. Schr. [1966] 96.

[112] Fränkel, Dichtung . . . 200.

[113] Setti, Studi Italiani 16 [1939] 221.

Hatte man bislang diese pathographische Ode gleichsam als «Trilogie der Leidenschaft» gewürdigt, so wies bereits SCHADEWALDT stärker die Akzente der Ergriffenheit nach[114]. Und man kann in der Tat hier nur von Leidenschaft sprechen, sofern man sie «als Ergriffenheit», als Ergriffenheit von der Schau der «χάρις» versteht. Dann aber scheiden die Aspekte moderner Psychopathologie, welche die befremdlichsten Ergebnisse in der Sappho-Forschung gezeitigt haben, aus der Betrachtung aus. Einzig im Nachvollzug des «griechischen Thambos» erschließt sich der Zugang zu diesem Kunstwerk, als dessen Tenor sich allenthalben die Epoché erweist.

Man ist also wohlberaten, wenn man das eigene Sappho-Verständnis mit den Aussagen und den auf Autopsie beruhenden Urteilen der Zeitgenossen der Lyrikerin in Einklang zu bringen sucht, vornehmlich mit jenem ihres Landsmannes Alkaios (Frg. 63 D):

«'Ιόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι».

SCHADEWALDT[115] schließt in dem Kapitel «Gegenwart der Liebe» die Interpretation von Frg. 2 D mit dem Resumee ab: «Im Ganzen sieht man, wie auch dies Gedicht ein Gebilde von ganz *unbefangenem*[116] Wuchs ist. Nach Gedanke, Stimmung, Form erhebt es sich aus Einer Wurzel. Jener Sinn der Scheu in Sappho ist diese Wurzel. Von ihr kommt jene Weise des Sagens in Spiegelungen. Doch auch jene Leidenschaft als Ergriffenheit, jene Bereitschaft zum Ertragen in Selbstbescheidung finden sich in ihm zusammen.»

Wie es indes um jene Unbefangenheit bestellt ist, hat WILAMOWITZ[116] gezeigt. Man wird sie als eine Naivität würdigen, die von der ursprünglichen Unbefangenheit ausgehend auf dem Wege der Kunstreflexion den Überstieg fand zur zweiten Ursprünglichkeit, zweiten Naivetät[117], wie HEGEL in seinen «Vorlesungen über Ästhetik» zu sehen gelehrt hat. – Eben daraus – aus der Reflexion, die völlig in die Einfachheit des Ausdruckes integriert, als solche äußerlich nicht mehr kenntlich ist – daraus also konstituiert und erklärt sich die unübertroffene Wirkung der «Schlichtheit des sapphischen Stils»[118].

[114] JAEGER, Paideia, Die Formung des griechischen Menschen, erster Band, Berlin [⁴1959] 184.

[115] Sappho 108.

[116] s. Anm. 110.

[117] BURN, The Lyric Age of Greece [1960] 231ff.; MALCOVATI, Athenaeum 44 [1966] 3ff., bes. 31; STÜCKELBERGER, Senecas 88. Brief [1965] § 37 (Text und Kommentar); FRIEDELL, Kulturgeschichte Griechenlands, Leben und Legende der vorchristlichen Seele, München [1949] 133–134.

[118] E. STAIGER, Grundbegriffe der Poetik [⁶1963] 13; K. DEICHGRÄBER, Hermes 99 [1971] 68.

DAS GEBET AN APHRODITE
(Ode I D)

1. Text

Sapphos Gebet an Aphrodite[1]

1 Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' 'Αφρόδιτα,
2 παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
3 μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
4 πότνια, θῦμον,

[1] HENRICUS STEPHANUS, 'Ανακρέοντος Τηΐου μέλη. Anacreontis Teij odae. Ab Henrico Stephano luce et Latinitate nunc primum donatae. Lutetiae. Apud Henricum Stephanum. M. D. LIIII. Ex privilegio regis. HOFFMANN, Bibliographisches Lexikon der gesamten Literatur der Griechen, Teil I A–D, Amsterdam [1961] 131; RÜDIGER, Sapphos Ruf und Ruhm bei der Nachwelt [1933] 37ff.; Les poesies d'Anacreon et de Sapho, traduites en françois, avec des remarques, par Madame DACIER ... Amsterdam [1716] bes. S. 233ff. (La vie de Sapho) und S. 242ff. (Text); KOECHLY, Über Sappho, Vortrag [1851] in: Akademische Vorträge und Reden, von DR. HERMANN KOECHLY, Zürich [1859] 151ff.; WELCKER, Über die beiden Oden der Sappho, Rhein. Museum [1856] oder Kleine Schriften IV [1861] 68ff.; ders., Sappho, von einem herrschenden Vorurteil befreit [1816] oder Kleine Schriften II [1845] 80ff.; BERGK, Poetae Lyrici Graeci III [⁴1882] 84ff.; SMYTH, Greek Melic Poets [1899] (Nachdruck [1963]); HILLER – CRUSIUS, Anthologia Lyrica [1911] LII u. S. 193f.; WILAMOWITZ, Sappho und Simonides [1913] 42ff.; LOBEL, Σαπφοῦς μέλη [1925] 14ff.; MULBEGAT-HOLLER, Sappho I_1, I_8, Eos XXX [1927] 75 u. 150; EDMONDS, Lyra Graeca I [1928] 182 (Nachdruck [1963]); PFEIFFER, Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik, Philologus 84 [1929] 145; WILI, Sappho, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung [1930] 359ff., bes. 364f.; DIEHL, Anthologia Lyrica Graeca IV [1936] 3ff.; BOWRA, Sappho [1936] 48ff.; TURYN, Σαπφώ, ΝΕΑ 'ΕΣΤΙΑ XXI [1937] 247–252; CAMERON, Sappho's Prayer to Aphrodite, Harvard Theological Review [1939] 1–17; SNELL, Die Antike 17 [1941] 19ff.; PUCCIONI, La poesia di Saffo, Antiquitas II–V [1947–50] bes. III [1948] 95ff.; GRASSI, La prima ode di Saffo, Studi Italiani 23 [1948] 215–222; HAUSMANN, Das Erwachen [1949] 74ff.; SCHADEWALDT, Sappho, Welt und Dichtung, Dasein in der Liebe [1950] 85ff.; SNELL, Entdeckung des Geistes [1955] 99ff.; COLONNA, Note al testo dei poeti lesbici, Paideia X [1955] 307–312; KAMERBEEK, Sapphica, Mnemosyne IX [1956] 97–102; VERDENIUS, Two Notes on Sappho Frg. 1, Mnemosyne IX [1956] 102; LUPPINO, In margine all'ode di Saffo ad Afrodite, La Parola del Passato XI [1956] 359–363; PASCUCCI, Ad Sapph. I 24 LP, Atene e Roma, N. S. II [1957] 223–229; BEATTIE, A Note on Sappho, Frg. I, Class. Quart. LI [1957] 180 bis 183; STAIGER, Sappho [1957] 6ff.; KEIL, Zwei archaische Gedichte. Sapphos Gebet ..., Antike und Abendland VI [1957] 143–144; CASTLE, Observations on Sappho's to Aphrodite, TAPhA 89 [1958] 66–76; BOLLING, ποικίλος and θρόνα, AJPh LXXIX [1958] 275–282; PAGE, Sappho and Alcaeus, Kommentar [1959]

5 ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κἀτέρωτα
6 τὰς ἔμας αὔδως ἀΐοισα πήλοι
7 ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
8 χρύσιον ἦλθες

9 ἄρμ' ὐπασδεύξαισα, κάλοι δέ σ' ἆγον
10 ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας
11 πύκνα δίννηντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωΐθε-
12 ρος διὰ μέσσω,

13 αἶψα δ' ἐξίκοντο, σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
14 μειδιαίσαισ' ἀθανάτωι προσώπωι
15 ἤρε', ὄττι δηὖτε πέπονθα κὤττι
16 δηὖτε κάλημμι

17 κὤττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
18 μαινόλαι θύμωι, «τίνα δηὖτε πείθω-
19 μαί σ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα, τίς σ', ὦ
20 Ψάπφ', ἀδικήει;

21 καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
22 αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
23 αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
24 κωὐκ ἐθέλοισα».

25 ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
26 ἐκ μερίμναν, ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι
27 θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ'αὔτα
28 σύμμαχος ἔσσο.

2. Übersetzung

Auf buntem Thron, unsterbliche Aphrodite,
listenflechtende Tochter des Zeus, dich bitte ich,
bezwinge mir nicht das Herz, Herrin, durch Harm
und Kümmernisse,

3ff.; Reinach – Puech, Alcée – Sapho [1960] 190ff.; Putnam, Throna and Sappho I_1, Classical Journal LVI [1960] 79–83; Lawler, πεποιλμένα ζῶια, Classical Journal LVI [1961] 341–351; Bowra, Greek Lyric Poetry [²1961] 198ff.; Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums [1962] 200ff.; Schmitz, Essai d'analyse . . ., Les Etudes Classiques 30 [1962] 369–383; Gallavotti, Saffo [³1962] 75 ff.; Lobel – Page, Poetarum Lesbiorum Fragmenta [²1963] 2f.; Colonna, L'Antica Lyrica Graeca [1963] 119ff.; Cameron, Sappho and Aphrodite, Harvard Theological Review 57 [1964] 237–239; Bagg, Love, Ceremony and Daydream, Arion III_3 [1964] 23–26; del Grande, Saffo, Ode I; Diehl, . . . Vichiana I_2 [1964] 74–76; Koniaris, On Sappho I; Philologus 109 [1965] 30–38; Barnstone, Sappho [1965] 26f.; Krischer, Hermes 96 [1968] 1–14; H. Diller, Kl. Schr. [1971] 69f.

sondern komm hierher, wenn du je auch vormals
meine Stimme von ferne vernahmst und mich hörtest,
des Vaters Haus verließest, den goldenen Wagen schirrtest
und kamest,

die schönen schnellen Sperlinge
aber dicht über die schwarze Erde hin fuhren,
ihre dichten Flügel schwingend, vom Himmel herab –
mitten durch die Luft –

und plötzlich anlangten, du aber, o Glückselige,
mit unsterblichem Angesicht lächeltest und fragtest,
was wieder ich denn litte,
warum ich wieder riefe

und was mir zuteil zu werden ich am meisten wolle –
rasenden Herzens, «wen denn wieder deiner Liebe zuzuführen
soll ich dir willfahren, wer, o Sappho,
tut dir unrecht?

Denn auch wenn sie flieht, bald wird sie verfolgen;
wenn sie Geschenke nicht nimmt, wird sie vielmehr geben;
wenn sie nicht liebt, bald wird sie lieben –
auch wider Willen».

Komm zu mir auch jetzt,
erlöse mich aus den bitteren Sorgen,
und was mir zu erfüllen das Herz begehrt, erfülle;
du selbst sei Mitstreiterin.

3. Interpretation

An der unverhohlenen Bewunderung[2], deren sich dies Gedicht nachweislich seit Dionys von Halikarnass[3] erfreut, hat Denys Page[4] aufgrund inhaltlicher und aufbau-analytischer Anstöße – scharfe Kritik geübt. Von dem Gesichtspunkt ausgehend, daß das «Gebet an Aphrodite» als ein pathographisches Kunstwerk verstanden sein wolle (vgl. Frg. 2 D), fernerhin durch die Ansicht bestimmt, daß in ihm die Ironie der Göttin, zugleich die Selbstironie Sapphos – Gestaltung finde –, gelangt Page zu dem Kunsturteil[5] der «flight of fancy»[6], der thema-

[2] Schadewaldt, Sappho 85; Fränkel, Wege und Formen frühgriechischen Denkens [²1960] 43 oben, 48ff.; Pfeiffer, Philol. 84 [1929] 144ff.

[3] De compositione verborum (S. 116, Usener – Radermacher, § 179ff.); Epitome zu: De compositione verborum (S. 186, Usener – Radermacher, § 116ff.).

[4] Page, Kommentar 26ff., bes. S. 33; Koniaris, Philol. 109 [1965] 30ff.

[5] Page, Kommentar 56f.; ders., Kommentar 110ff.

[6] van Wageningen, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 31 [1913]; Klingner, Eranos 49 [1951] 117–136; ders., Röm. Geisteswelt [1956] 412–425; Klingner,

tischen Irrelevanz vieler Details dieses Gedichts: ein Viertel des vorliegenden «ὕμνος κλητικός» habe Sappho, was die Ökonomie der Anlage betrifft, auf die «Gedankenflucht»[6] eines Exkurses verwendet; es sei nicht nötig gewesen, eine derart ausgiebige und nuancierte Darstellung vorzunehmen.[7]

Da PAGE die formale Einheitlichkeit des Gedichts, die Konzinnität des Gefüges, in Frage stellt, erhebt sich zunächst grundsätzlich die Forderung, das Gedicht auf seine innere Geschlossenheit hin zu untersuchen. Daß dabei jeweils auch inhaltsbezogene Überlegungen mit herangezogen werden müssen, ergibt sich von selbst. Sie werden jedoch, da die Problematik der dichterischen Schaffens- und Gestaltungsweise des Kunstwerks, der *Kunstgestalt,* im Vordergrund der Untersuchung steht, nur von unter- oder nebengeordneter Bedeutung sein können.

Sappho beginnt das Gedicht – gattungsbedingt – mit der Epiklese der Gottheit. In der Vorstellung erhabener Entrücktheit: auf kostbar gewirktem, buntem Göttersitz thronend[8] – wird Aphrodite eingeführt. Als «Unsterbliche»[9] ist sie zugleich aller menschlichen Begrenztheit überhoben. Dies Gedankenmoment fließt zunächst nur beiläufig ein, bereitet indes schon V. 14/15, die symmetrisch in der Mitte des Gedichts gelegenen Aussagen des akustisch vernehmbaren Wirksam-Werdens der Göttin, vor.

Der Eingang des zweiten Verses schließt sich darauf alliterierend[10] an den der ersten Zeile an: Aphrodite erscheint genealogisch als Tochter des Zeus[11], als eine Olympierin somit, deren Göttlichkeit durch den Bezug zum obersten Gott begründet und zugleich auf diesem überhöhenden sakralen Hintergrund herausgehoben ist.

Die Tendenz der Anaklese[12], der eigentlichen Anrufung der Gottheit (1–2a), spezifiziert sich jeweils in höchster Feierlichkeit mittels zweier parallel gebauter,

Studien zur griech. und röm. Literatur [1964] 519ff., bes. S. 522; SNELL, Ges. Schr. [1966] 88; BICKEL, Rhein. Museum 89 [1940] 203; SNELL, Hermes 66 [1931] 71ff.; JACOBY, Rhein. Museum 65 [1910] 22–87; BICKEL, l. c. 204, 2. Abschnitt.

7 FRÄNKEL, «Dichtung . . .» 202; ders., Wege und Formen [1960] 50.

8 WELCKER, Über die beiden Oden der Sappho, Rhein. Mus. [1856] 226–259 (wieder abgedruckt in: Kleine Schriften IV, 68ff., bes. S. 69, Fußnote); WUSTMANN, Rhein. Museum [1868] 238, Fußnote 50; WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 44; BOLLING, AJP 79 [1958] 275–282; PUTNAM, Class. Journal 56 [1960] 79–83; L. B. LAWLER, daselbst S. 349–351; KRETSCHMAR – LOCKER – KISSER, Rückläufiges Wörterbuch der griechischen Sprache [²1963] 452; DACIER, Anacreon et Sappho [1716] 243; PAGE, Kommentar 4f.; BOWRA, GLP [1961] 200; CAMERON, Harvard Theological Review 32 [1939] 2; WILI, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 6 [1930] 364; E. BETHE, Die griech. Dichtung, in: Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von O. WALZEL [1924] 105.

9 s. Anm. 1; PAGE, Kommentar 5; DIEHL, ALG [1936] 200; SCHMITZ, LEC [1962] 375; TURYN, «ΝΕΑ ΈΣΤΙΑ» 21 [1937] 250; SCHMITZ, LEC 30 [1962] 381; MAAS, Metrik, § 122; HENRICUS STEPHANUS und Madame DACIER z. St.

10 SCHMITZ, LEC 30 [1962] 369-383.

11 Ilias 14, 193.

12 RAC, Bd. V [1962] Spalte 577ff.; NORDEN, Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede [1956] 177ff.

durch das Initial verbundener, alliterierender[13] Triaden: nachdem Aphrodite genannt, nachdem sie genealogisch eingeordnet ist, wird nunmehr als drittes aretalogisches[14] Epitheton mit «δολόπλοκε»[15] ein Zug hereingeführt, der einerseits die streng gegliederte Anaklese abschließt, zugleich aber ein Moment mitschwingen läßt, das für den gesamten weiteren Gedankenablauf von tragender Funktion ist: Als überraschend mächtige, dann aber auch als listsinnende, -flechtende Gottheit ruft Sappho Aphrodite an, da sie – Sappho – (wie bereits V. 3 erklärt) eben diesen Potenzen der Göttin erlegen ist.

Noch in V. 2 – im Anschluß an die zweite Triade – bezieht Sappho die eigentliche, hier explicite vorgetragene Gebetsbitte herein: durch die Konzinnität von Iktus und Wortakzent wird ihr sakrale Emphase verliehen, mit der sogleich der Übergang zum konkreten Anliegen vollzogen werden kann. – «Δολόπλοκε» in V. 2 bedurfte der Begründung; sie wird nunmehr – freilich nicht als kausaler Gedankengang eingeleitet[16], sondern in die prohibitive[17] Bitte gekleidet – von Sappho in den Gedichtsablauf hereingenommen: «bezwinge mir nicht durch Schmerzen und Qualen[18], Harm und Kümmernisse, Herrin[19], den ‹θῦμος›»[20]! Somit wird zunächst die reale Situation, in der Sappho erlebt, aus der heraus sie diese Ode geschaffen hat, in dem Gedicht transparent und gegenwärtig: Sappho leidet, sie wird von Aphrodite zerquält; innezuhalten – ist deshalb ihr Wunsch an die Göttin als «πότνια δάμναισα».

Der Anschluß in V. 5 erbringt sodann eine Überraschung. Infolge der Vorerwartung, die sich an die Aussage «zerquäle mir nicht das ‹Herz›» durch Schmerzen und Qualen (3/4) knüpft, würde man auf einen Fortgang der Gedankenabfolge, die durch eine Gegensatzpartikel eingeleitet ist, mit der Sinngebung rechnen: «. . . sondern nimm mir die Schmerzen ab, befreie mich von ihnen». Sappho statt dessen: «. . . sondern komm hierher»; darauf würde man nicht rechnen, weil schwerlich jemand, welcher der «Last seines Fronherrn» entledigt sein möchte, gerade ihn um Beistand würde anrufen, um seine Anwesenheit würde bitten wollen. Überschaut man die Weiterentwicklung der einzelnen Vorstellungen, so erhellt, daß auch Sappho den in V. 5 geforderten Gegensatz[21] in oben postuliertem Sinne empfunden hat. Sie läßt indes die Fortführung der Gedankenabfolge am Anfang der zweiten Strophe im Komplex-Entfernteren[22] anheben (V. 5a), um sie sodann verschiedene Ebenen und Dimensionen durchlaufen

13 SCHMITZ, LEC 30 [1962] 381; R. PFEIFFER, Philol. 92 [1937] 125.

14 NORDEN, Agnostos Theos [1956] 143ff.

15 PRELLER, Griechische Mythologie I [1964] 366, Fußnote 3; PUTNAM, Class. Journal 56 [1960] 80–81; LAWLER, Phil. Quart. [1948] 80ff.; BOLLING, AJPh 79 [1958] 275ff.

16 BOWRA, GLP [1961] 201.

17 s. Frg. 2, 8/9 D; Frg. 27, 10/11 a b D; WILLS, AJPh 88 [1967] 434–442.

18 PAGE, Kommentar 6, 3.

19 ILIAS 14, 197f u. 329.

20 GALLAVOTTI, Sappho-Edition [³1962] 76.

21 s. Frg. 2, 9 (bzw. 17).

22 s. Frg. 2, 5b ff.

und mittels der gattungsbedingten Konstituentien (Aretalogie, Epiphanie) in der (durch die Vielzahl der durcheilten poetischen Schichten gesteigerten) Spannung auf dem inneren Höhepunkt der gedichtimmanenten Bewegung (unter Zentrierung der Motivlinien zum Ende hin) bei V. 25b wieder in den zu erwartenden Gegensatz zu V. 3/4 einmünden zu lassen; erst hier wird entfaltet, was für V. 5 (ἀλλὰ ...) anzunehmen war: die Befreiung, die Erlösung von den Schmerzen, die sich inzwischen als Liebesqualen enthüllt haben.

Ein schlichter Kunstgriff einzig ermöglichte Sappho diesen überaus bezugs- und nuancenreichen Entwurf: die in die Anaklese hineinbezogene porhibitive Bitte, der erst in V. 5a die Epiklese, die Herbeirufung folgt. Im üblichen Typus des kletischen Hymnos schließt sich an die Anrufung (Anaklese – oder «Epiklese im weiteren Sinne») die Herbeirufung («Epiklese im engeren Sinne») an; d. h.: zunächst wird der Name der Gottheit genannt, darauf wird sie um Erscheinung gebeten: erst jetzt werden die Wünsche vorgetragen[23].

Während jedoch die räumliche Dimension in V. 5a expressis verbis Erwähnung findet, ist die zeitliche Sphäre nur implizit festgelegt: sie ist durch die Selbstlokalisierung Sapphos in V. 2b («dich bitte ich») als gegenwärtig Betender bestimmt. Herausgehoben also verbleibt im Eingang des Gedichts die räumliche Dimension: Aphrodite weilte in erhabener Entrücktheit; sich Sappho zu nahen, in deren begrenzte Räumlichkeit zu kommen: darauf ist die Bitte an die Göttin gerichtet. – Hatte die Lyrikerin in V. 5a die Gedankenbewegung zum Allgemeineren, Entfernteren hin verschoben (zu postulieren war das konkrete Begehren nach Befreiung, Erlösung), so verlagert sie in V. 5b (vormals – 5a: hier) den inneren Entwicklungsgang des Gedichts von der lokalen Vorstellungsweise fort zur zeitlichen. Statt «hier» in V. 5a würde die syntaktische Weiterführung der Aussage in V. 5b rückwirkend ein «jetzt» für den Eingang der zweiten Strophe erforderlich machen. Sappho hingegen – durch das Empfinden dieser Konsequenz in keiner Hinsicht bezüglich ihrer künstlerischen Intention bedeutet – macht auch diese Erwartung sich zunutze, indem sie sie erst in V. 25a erfüllen wird: also die räumlich-zeitliche Polarität als Spannungsmoment der Ode integriert.

Die Scharnierstelle in V. 5a[24] – durch den Gegensatz mit dem Voraufgehenden, durch den anschließenden Konditionalsatz, welcher den Präzedenzfall, das vormalige Kommen, beschreibt, mit dem Nachstehenden verbunden – nimmt infolgedessen in der Anlage dieses Kunstwerks die gleiche Funktion ein, wie V. 5b/6 in Frg. 2 D (s. z. St.). Ist indes dort die personale Dreieckskonstellation das dimensionale Medium (in Frg. 5/6 D das Phänomen der Differenz der Räumlichkeiten), durch das Sappho den Übergang vom Eingangsteil zum zentralen Passus erzielt, so im «Gebet an Aphrodite» die Divergenz der unterschiedlichen Zeitebenen, mit deren Hilfe die Überleitung zur Aretalogie des Mittelteils gewonnen wird.

[23] Quandt, Orphei Hymni [1962] 39–41.
[24] Schmitz, LEC 30 [1962] 382.

Erfordert der herkömmliche Gebetstypus die Responsion von vorgetragener Bitte und vormaliger Erhörung – wie etwa in dem Chryses-Gebet[25] der Anrufung «höre mich» – nach der Nennung des Namens der Gottheit der Verweis auf die frühere Situation folgt: «du erhörtest mich einstmals schon» –, so weicht Sappho in ihrem Gebet an Aphrodite auch von diesem Schema leicht ab[26].

Wie der Eingang des Gedichts transparent werden ließ, intendierte Sappho dort die Vorstellung der feierlich thronenden, in erhabener Entrücktheit weilenden Göttin. Diese lokale Distanz betont Sappho gleichfalls zu Beginn der Schilderung der «Präzedenz-Epiphanie», indem sie durch prononcierte Ausgestaltung der akustischen Sphäre die räumliche Ferne Aphrodites gegenwärtig macht. Sie setzt mithin das Gedankenmoment in V. 5a (komm) so fort, als hätte sie an der Stelle (5a) die Göttin um Aufmerken, Erhörung, nicht aber um ihre Anwesenheit gebeten. Die Erwähnung des vormaligen Erhörens indes (7a) – ein Moment, das völlig unbeanstandet einfließt, da Konstituens der Gattung – ermöglicht es Sappho, bei dem Phänomen der räumlichen Distanz, will sagen – der Entrücktheit Aphrodites – zu verweilen, deren göttliche Ferne als poetische Folie für den ersten Teil der nachstehenden Ekphrasis zu verwenden[27]. Die Andeutung auf das frühere Kommen der Gottheit wird also lediglich ein wenig vom unmittelbaren Bezugspunkt (5a: «komm!») abgesetzt (8), indem der Distanz der göttlichen und menschlichen Sphären ausgiebiger Rechnung getragen wird. Damit aber rückt die Korresponsionsaussage zur Bitte Sapphos («ἦλθες») von ihrem Beziehungsgedanken («ἔλθε») ab: das zeitlich verschobene Pendant in der «descensio» Aphrodites («ἦλθες», 8b) reiht sich als gleichgeordnet unter die Details der Ekphrasis ein, die von der zweiten bis zur vierten Strophe eine einheitliche Bewegung bilden, es verliert aufgrund dessen stark seinen Charakter als eines ausschließlich korrespondierenden Bezugswortes zur Bitte Sapphos in V. 5a[28].

War nach der Anaklese (V. 2b) Sappho kurz einmal Handlungsträger, so vollzieht sich ab Vers 3 ein Wandel auf dieser zentralen Gedichtsebene. Der

[25] Ilias 1, 451 u. 453; s. a. RAC, Bd. V, Sp. 578.
[26] Hereinnahme der prohibitiven Bitte in die Epiklese.
[27] Schadewaldt, Sappho 88–89; Wilamowitz, Sappho und Simonides 44/45.
[28] H. Koechly, Akademische Vorträge und Reden [1859] 190; Wilamowitz, Sappho und Simonides 43; Edmonds, 182/183; Wili, 364; Diehl, 5 (Anm.); Bowra, Sappho [1936] 49; Turyn, ΝΕΑ ῾ΕΣΤΙΑ 21 [1937] 251; Cameron, Harvard Theological Review 32 [1939] 15; Snell, Antike 17 [1941] 19; Schadewaldt, Sappho 85; Snell, Entdeckung des Geistes [1955] 99 (vgl. Antike 17 [1941] 19); Staiger, Sappho [1957] 7; Castle, TAPhA 89 [1958] 70; Page, Kommentar 4; Bowra, GLP [1961] 199; Schmitz, LEC 30 [1962] 376; Dacier, Anacreon et Sapho [1716] 247; Welcker, Kleine Schriften IV [1861] 69; Hausmann, Das Erwachen [1949] 75; Eigenbrodt, Sappho, Mainz [1952] 7; Keil, Zwei archaische Gebete ... Antike und Abendland 6 [1957] 143; Fränkel, Dichtung ... [1962] 200; Treu, Sappho [³1963] 23; Colonna, L'Antica Lyrica Greca [⁶1963] 119/120; W. Castle, TAPhA 89 [1958] 70; Norsa, La scrittura letteraria Greca dal secolo IV a. C. all' VII d. C., Publicazioni della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Florenz [1938] 12; Puccioni, Antiquitas 3 [1948] 111; Quandt, Orphei Hymni [1962] 39/40.

Übergang von der Person der Lyrikerin zu der Aphrodites in diesem poetischen Bereich – ist in der persönlichen Apostrophe (V. 1–2a, 2b: «σε») und der Bitte gegeben, in welcher die Betende stets noch gegenwärtig bleibt, die Göttin indes bereits Handlungsträger ist. Zugleich wird mit dieser Gedankenentwicklung der gattungsbezogene Wechsel aus der Dimension der Gegenwart in jene der Zukunft (Imperative) transparent, von der, als Gegenpol ausgehend, Sappho den komplementären Zeitraum der Vergangenheit über das tempuslose Partizip (V. 6) harmonisch hereinzunehmen vermag (V. 7/8ff.). Formal betrachtet, wird diese zeitliche Dimension bis V. 24 gewahrt werden. Wenn von V. 15 bis 24 statt dessen auch andere Tempora einfließen, so verschlägt das nichts, da sie allesamt unter die Zeitgebung der Aussage in V. 15a (du fragtest) als Teile einer indirekten oder direkten Rede zu subsumieren sein werden. Den temporellen Austakt des Gedichts werden sodann wieder Elemente der futurischen Zeitdimension bilden: symmetrisch zum Eingang der Ode im Wechsel mit einem präsentischen Moment (zweite und zweitletzte Zeile!).

Nicht also nur in der Sphäre der motivischen Gestaltung, auch in diesem akzidentiellen Bereich der Zeitgebung wird die enge Verknüpfung der verschiedenen Konstituentien ansichtig, so daß man – bei welchem Detail auch immer ansetzend – stets das Gedichtganze in den Griff bekommt.

Mit dem Verweis auf die frühere Begebenheit (V. 5b) wird zunächst der Vorstellungskreis der unmittelbar vorliegenden Gebetssituation verlassen. Die vormalige, zeitlich nicht fest determinierte Anrufung wird nunmehr kurz fixiert (V. 6): Sappho flehte zu Aphrodite («ἔμας αὔδως»; vgl.: «λίσσομαί σε»); die Göttin hörte aus der Ferne; ein Gedanke, in dem die zwei Ausdrücke der akustischen Wahrnehmung die Weite der Distanz hervorheben. Während somit die lokalen Vorstellungen zunächst im Unbestimmten belassen werden, verleiht Sappho darauf der amorphen Raumgestaltung schärfere Konturen: die Göttin weilte zu jener Zeit im Palaste ihres Vaters. Diesen Gedanken läßt die Lyrikerin nur mehr im «nachherein» (Klingner) erstehen. Was sie expressis verbis ausführt, erstreckt sich dagegen bereits auf das *Verlassen* des olympischen Bereichs (man beachte die Absicht dieses Handelns[29]).

Der Ablauf des Aufbruches wird sodann erst geschildert, nachdem Sappho schon angedeutet hatte, daß die Göttin «kam». Auch hier lassen zügig vorwärtsdrängende Motive erst nachträglich die einzelnen Handlungsvorgänge kenntlich werden, so daß zugleich in der Ausführung der Motive – der literarischen Konzipierung – die Eile der Niederfahrt der Gottheit mit eingefangen ist. Aphrodite hatte ihr Gefährt geschirrt, so führt die Lyrikerin weiter aus; doch auch hierin wird der eigentliche Grund ihrer raschen «descensio» noch nicht enthüllt. Er findet sich in der Aussage, daß schnelle Sperlinge[30] die Göttin zu ihrem Ziel, der dunklen Erde, führen – ist man – auf dem scheinbaren Höhe-

[29] s. a. Putnam, The Class. Journal 56 [1960] 82; G. Puccioni, Antiquitas 3 [1948] 97.
[30] Page, Kommentar 7–8; RE-Artikel «Sperling», Bd. III A 2 [1929] Sp. 1628ff., bes. 1631; Puccioni, l. c. 100–101; Koniaris, Hermes 95 [1967] 258–267, bes. 262–265.

punkt der Spannung der Vorerwartung angelangt – zu wähnen geneigt, zumal hier «clare et distincte» der Endpunkt der Niederfahrt genannt sei. Indes, Sappho schließt nochmals eine Motivation für die Schnelligkeit der großen kosmischen Bewegung der «descensio» Aphrodites an: sie läßt aus jenem umfassenden, göttlichen Vorgang die räumlich-begrenzte, in der Erscheinungswelt sichtbare Bewegung der rasch und dicht aufeinander folgenden Flügelschläge der Sperlinge als Detailmoment hervorgehen.

Darin also findet die rasche Niederfahrt der Gottheit ihre Begründung. Die Zügigkeit des Geschehens ist an dieser Stelle nicht mehr nur durch die Anordnung der Motive manifestiert, sondern überdies durch Hereinnahme förmlich in die Objektivation, den fixierten Text selbst – kunstvoll prosodisch eingefangen und ausgestaltet: durch zweimalige Elision[30a], durch die Synaloiphe und den Versumbruch (11), zudem durch die P- und D-Alliteration (11–12) ist das immanente Tempo der Wortabfolge zum Höchstmaß gesteigert, so daß Vorerwartung, Gedankenaufbau und «musikalisches Tempo» als mehrschichtiger Impuls zu der Explikation des «Plötzlichen» hindrängen, Sappho folglich aus den im Voranstehenden gegebenen Ansätzen heraus – die Konsequenz gleichsam nur bewußt machend – sie expliziert: «plötzlich waren sie am Ziel» (13a).

Wenn darauf mit einer Apostrophe zur Parusie der Göttin übergeleitet wird, so lassen sich auch dort kultische Momente nachweisen. Sind doch beispielsweise die Phänomene des Überraschenden, Plötzlichen[31] auf dem sakralen Hintergrunde zu sehen. Auch das Erstaunen Sapphos, das seinen Ausdruck im Makarismos[32] der Aphrodite findet (13), ist von jenem Bereich her zu orten. In der zentralen Strophe dieses Gedichts werden somit erneut – wie am Ende der ersten Stanze – psychische Erfahrnisse mit hereingenommen[33]. Waren in der zweiten und dritten Strophe akustische und darauf visuelle Empfindungen in der Raumvorstellung, die sich zusehends durch Bewegung belebt, plastischer hervorgetreten, dann klingen nun symmetrisch[34] unter Rückgriff auf den Eingang der «descensio»-Beschreibung (6–7a) bei der Ausgestaltung der Parusie wieder akustische Momente (15a; 16b)[35] an, mit denen die psychischen Erlebnisdetails verknüpft sind (13a/14; 15b).

Somit biegt durch die Frage der Göttin (15) die Ekphrasis der Niederfahrt zu ihrem Ausgangspunkt zurück: dort rief Sappho zu ihr (6b), hier hinwiederum spielt Aphrodite durch die indirekte Rede, in der Sappho qua Handlungsträger

[30a] Smyth, GMP 232; Paul Maas, Greek Metre, Oxford [1962] 75, § 122.
[31] Matz, Göttererscheinung. Abh. Mainz 7 [1958]; Schachermeyr, Die minoische Kultur des alten Kreta [1964] 135–173.
[32] Schadewaldt, Sappho [1950] 102; Jachmann, Rhein. Museum 107 [1964] 9; Snell, Ges. Schr. [1966] 85, Fußnote 1, Zusatz; S. 97, Nachtrag; vgl. dazu aber Snell, Hermes 66 [1931] 75, Fußnote 1; 90; Page, Kommentar 30, bes. Fußnote 2, u. S. 31.
[33] Schadewaldt, Sappho 89.
[34] Priens, Die Symmetrie und Responsion der sapphischen und horazischen Ode, Lübeck 1865.
[35] Vgl. Orphische Hymnen 52, 1; 58, 1; 64, 1; bes. 55, 28; Euripides, Bacchen 577.

(«Spiegelung in der Spiegelung») den poetischen Vordergrund einnimmt, gemäß der bereits aufgewiesenen Technik der erst nachträglich erfolgenden Begründung auf eben jene vormalige Epiklese an (5b–7a). Die Schilderung der «descensio» hebt sich infolgedessen – anlagebezogen gewertet – deutlich als eine (mit dem Kontext dennoch organisch verwobene) Einheit, ein in sich geschlossenes Konstituens des Gesamtgefüges, ab[36].

War im Eingang der Ode wie auch in jenem der Ekphrasis Aphrodite als Handlungsträger in den poetischen Vordergrund getreten – lediglich in der knappen Andeutung der Bitte (2b; s. aber V. 6a) wich Sappho einmal insofern davon ab, als die Göttin in der Ebene des Objektbereiches zu stehen kam –, so vollzieht sich der Prozeß, daß Aphrodite aus dem poetischen Vordergrund herausrückt, nochmals im Zentrum der «descensio»-Schilderung (3. Strophe): an dieser Stelle wird der Raum des Handlungsträgers von dem Gespann der Gottheit, fast vom Vorgang der Niederfahrt selbst, ausgefüllt. Die Gestaltungsweise des zügigen Bewegungsablaufs (9b–13a) wird darauf gleichsam selbstinterpretierend[37] im plötzlichen Abschluß des beschriebenen Geschehens glücklich aufgefangen und zu Ende geführt. Sodann erscheint – wie vor dem Passus der Niederfahrtsbeschreibung – erneut Kypris im poetischen Vordergrund: die Parusie beginnt. – Sappho erzielte also durch den Wechsel im Bereich des Handlungsträgers, daß die Gottheit zunächst (9b–13a) in den Hintergrund trat; danach konnte die Lyrikerin wirksam und überzeugend die Epiphanie hereinbeziehen: als selige Göttin bestaunt[38], mit dem Lächeln der Unsterblichen auf ihrem Antlitz, wird Aphrodite ansichtig.

Kypris wird in V. 14 folglich dargestellt als die, die im Eingang der Anaklese angerufen worden war. Den kostbaren Thron hat sie – wie überhaupt den Palast ihres Vaters, den Bereich der Himmlischen – verlassen; einzig an ihrer göttlichen Unsterblichkeit wird – rein phänomenal betrachtet – die Identität der Göttin angezeigt. – Es ist nicht von ungefähr, daß Sappho an dieser Stelle das pointierte Epitheton nicht verwenden konnte, das – würde es, wie BOLLING, LAWLER und PUTNAM[39] vorschlagen, «buntgekleidet» oder ähnliches bedeuten – wohl besser die Funktion des Rückverweises hätte erfüllen, den Erweis hätte liefern können, daß eben die invozierte Göttin nunmehr in ihrer Parusie gegenwärtig sei. Sappho indes hat darauf verzichtet, verzichten müssen, weil sie ganz offensichtlich selbst «ποικιλόθρον'»[40] aus der Tradition der Vorstellung thronender Götter (vgl. Homer Ilias 14, 153) heraus empfand und verstand.

Mit dem Ende der «descensio», dem Einsetzen der Epiphanie im Zentrum des Gedichts, hatte also die Gottheit wieder die Rolle des Handlungsträgers über-

[36] SCHMITZ, LEC 30 [1962] 381f.; DEL GRANDE, La Metrica Greca 341ff.; FRÄNKEL, Wege und Formen ... [1960] 49f. u. 80f.
[37] RAC, Bd. V, Sp. 838.
[38] SCHADEWALDT, Hermes 71 [1936] 368–370; HAMM, Grammatik ... 214/215.
[39] BOLLING, AJPh 79 [1958] 275–282; LAWLER, Class. Journal 56 [1960] 349–351; PUTNAM, daselbst 79–83.
[40] SCHADEWALDT, Sappho 102.

nommen. Der erste Wechsel in diesem Bereich war in V. 2b durch den Übergang von der Angerufenen zur Anrufenden erfolgt; der zweite in V. 9b von der Gefahrenen zu der «Fahrenden», der dritte sodann in V. 13b von der «Fahrenden» zurück zur Gefahrenen; der vierte nunmehr in V. 15b wieder von der (angerufenen) Fragenden zur (anrufenden) «Gefragten»[41].

Der Ausgangspunkt der ersten Strophe, in der die personale Konstellation sich aus den beiden genannten Gestalten aufbaute, ist hier somit in umgekehrter Ausführung wieder aufgenommen und auf einer höheren Ebene[42] aufgehoben: leitete Sappho in V. 2b das Handeln der Göttin ein, so in V. 15 Aphrodite jenes der Sappho. Und wie die Dichterin in den Versen 5bff. von der Gottheit sprach, so jetzt Kypris von Sappho, indem – wieder erst nachträglich – die Gründe ihres (der Göttin) Hörens und Kommens – basierend auf dem Leiden und Sehnen, das die Lyrikerin erfüllt, das sie (Sappho) der Göttin nennt[43] – entfaltet werden (SCHADEWALDT 88).

Mit der Parusie und der Rede Aphrodites erreicht zugleich die innere Strukturierung des Gedichts ihren Höhepunkt. War die unmittelbar zugängliche Ebene dieser Ode in der konkreten Gebetssituation der Rahmenpartie, besonders des Eingangs (V. 1–5a), gegeben, hebt sich von ihr die Schicht des früheren Erlebnisses als zweite Formation ab (V. 5b–15a), so wird die dritte Ebene (V. 15b–24) im Aufruhen auf den beschriebenen Schichten, zugleich aber in enger Durchdringung und Verflochtenheit mit ihnen – ansichtig. Sie setzt mit dem in sie eingegrenzten temporellen Aspekt der «Vergangenheit» in «πέπονθα» ein[44], führt über das Präsens in «κάλημμι ...»zu leicht futurisch gefärbten Gegenwartsformen (17–19)[45], um – von ihnen ausgehend – mittels der jeweils in eine konditionale Protasis eingefügten Präsentien sodann die futurische Dimension hereinnehmen zu können (21–24), welche – ohne einen erneuten Rekurs auf die zweite Schicht zu erfordern (s. 5b–15a) – darauf zur primären Ebene der unmittelbar vorgegebenen Gebetssituation zurückleiten werden[46] (25–28).

Vergleicht man diese Gestaltungsweise des unmittelbaren, durch die innere Verwandtschaft der Tempusgebung motivierten Übergehens von ursprünglich heterogenen Schichten – mit der poetischen Darstellungsart der Abfolge der Handlungsträger, in der vor jedem Wechsel zur zentralen Figur dieses kletischen Hymnos: zu Aphrodite, zurückgebogen wurde –, dann wird auch in den verschiedenen Bereichen der technischen Kompositionsweise (Anordnung der Hand-

[41] SCHADEWALDT, Sappho 87 u. 89; lyrische Peripetien.
[42] PAGE, Kommentar 11; BOWRA, GLP 204; SCHMITZ, LEC 30 [1962] 382.
[42] MILNE, Hermes 71 [1936] 127; SIEGMANN, Hermes 76 [1941] 417ff.; THEANDER, Eranos 34 [1936] 67; BOWRA, GLP 204; THEILER, Mus. Helv. 3 [1946] 23.
[43] Ilias 14, 188.
[44] s. Anm. 42.
[45] Die beiden futurisch koloriert gehaltenen Verben (θέλω – πείθωμαι) erleichtern, da das erstere noch in der indirekten, das letztere bereits in der direkten Rede zu stehen kommt, den Übergang innerhalb dieser zwei verschiedenen Teile der Rhesis.
[46] s. Anm. 42.

lungsträger einerseits, Gliederung der poetischen Schichten andererseits) der innere Spannungsreichtum dieses dichterischen Gefüges, des Kunstwerks, offenbar[47].

Die Rhesis der Göttin während ihrer Epiphanie ist, was ihren äußeren Aufbau anbelangt (V. 15b–24), symmetrisch angeordnet: auf drei Glieder indirekter Rede folgen zwei in direkter – jeweils als Fragen gehalten –, darauf erneut drei Glieder (der Verheißung Aphrodites)[48]. Indem also Beginn und Ende der Rede durch die stilistischen Mittel und die triadische Gedankenanlage aufeinander verweisen, wird auch ein adäquates Verständnis beider Partien nur unter ihrer gegenseitigen Berücksichtigung möglich sein können.

Der Rückbezug der Motive des Leidens (15b) und Rufens (16b) auf die bereits vorgebildeten in V. 3 einerseits und V. 2b andererseits waren schon aufgezeigt worden. In jenen Eingangsversen gestaltete Sappho die Göttin ganz unzweideutig als «πότνια δάμναισα», als allmächtige Bezwingerin (Ilias 14,198–199). Waren dort die Mittel der Herrschaftsausübung Aphrodites als Schmerzen und Qualen bezeichnet, die den «θῦμος» Sapphos überwältigen und gänzlich in die Macht ihrer Willkür bringen, so wird in der Rede der Gottheit der «θῦμος» der Lyrikerin als bereits in der «μανία», dem Rasen, begriffen – dargestellt. Hält man sich einmal von der Illusion, da hier die unmittelbare Gebetssituation psychagogisch eindringt, frei (daß eine Synkrisis der vormaligen wie der gegen-

[47] Eine abstrakte Gegenüberstellung möge die Ausführungen veranschaulichen: Die Abfolge der Handlungsträger weist – auf die Verse bezogen – folgende Struktur auf:

V. 1–2a:	a (Aphrodite);
V. 2b:	b (Sappho);
V. 3–9a:	a;
V. 9b–13a:	c_1 (das Gespann);
V. 13b–15a:	a;
V. 15b–18a:	b;
V. 18b–19a:	a;
V. 19b–24:	c_2 (die «anonyma»);
V. 25–26a:	a;
V. 26b–27a:	b;
V. 27b–28:	a.

Durch die zwei eingeschobenen «c»-Glieder hebt sich die symmetrische Anlage der dreimalig wiederkehrenden «a – b – a»-Gruppe deutlich als Einheit heraus.

Die Anordnung der einzelnen Schichten dieses Gedichts (Situationen):

V. 1–5a:	I (unmittelbar vorliegende Gebetssituation);
V. 5b–15a:	II (vormalige Gebetssituation . . .);
V. 15b–24:	III (Parusie-Rede der Göttin nach dem vormaligen Gebet);
V. 25–28:	I (s. o.).

[48] Die Gesamtanlage:

I. Teil:	4½ Verse	(Rahmen)
II. Teil:	19½ Verse	(Mittelteil)
III. Teil:	4 Verse	(Rahmen)

Rede der Aphrodite:

I. Teil:	ca. 3 Verse	(indirekte Fragen; Eingang)
II. Teil:	ca. 2 Verse	(direkte Fragen; Mittelteil)
III. Teil:	4 Verse	(direkte Aussagen; Abschluß).

wärtigen Gebetssituation angestrebt ist, steht außer Zweifel, s. o.), so wird transparent, daß das frühere Erlebnis der Qual dem gegenwärtigen in seiner Intensität weitaus überlegen war. Wenn Aphrodite aber auch damals dennoch erhörte, dann zeichnen sich infolgedessen immanent bereits Konsequenzen für das gegenwärtige Erfahrnis ab.

Durch die Anklänge an den Eingang des Gedichts erscheint also auch hier, am Anfang der Rede, Aphrodite als unumschränkte Herrin. Sie wird den Beweis ihrer Macht durch die dreimalige, magisch-sakrale apodiktische Aussage – «. . . sie (die ‹anonyma›) wird . . ., selbst wider ihren Willen . . .» – erbringen. An dem feierlich-erhabenen Ernst dieser Beteuerung ist freilich nicht zu zweifeln; rückwirkend auf die hiermit korrespondierenden Fragen am Anfang der Rhesis aber besagt diese Feststellung, daß auch ihnen die gleiche Ernsthaftigkeit zuzubemessen ist; werden sie doch (wenigstens in der Darstellung Sapphos) ebenfalls von Aphrodite ernst genommen, da sie (Aphrodite) unmißverständlich das in ihnen (15b–18a) von der Dichterin vorgebrachte[49] Anliegen – inzwischen durch die weiteren Fragen (18b–20) spezifiziert – erfüllen wird. Die Entschiedenheit der Verheißung Aphrodites setzt also die Ernsthaftigkeit der voranstehenden Fragen voraus. – Dann aber ergibt sich notgedrungen die Konsequenz, den gleichen Stimmungsgehalt und dieselbe Atmosphäre mit dem Ernst der Fragen und der Entschlossenheit zu deren Erfüllung in aller ihrer (Aphrodites) göttlichen Gewalt – auch für das Lächeln der Göttin in V. 14 anzusetzen: Aphrodite also begegnet der Anbetenden nicht mit ironisch-hämischer Miene der Ablehnung, sondern mit dem verständnisvoll-liebevollen Lächeln gütiger Gewährung; schon im Mienenspiel der Gottheit deutet Sappho deren innere Haltung an, die erst am Ende der Rhesis deutlich entfaltet wird.

Die Zeichnung der Gestalt Aphrodites durch die Dichterin ist somit als völlig harmonisch transparent: qua allmächtige Herrscherin, als welche sie über Sappho in Schmerz und Qual waltet, wird sie nun mit eben dieser Allgewalt (die sie jedoch – wie sich noch herausstellen wird – jetzt einmal auch gegen jemand anderen, gegen die «anonyma» anwenden wird) ihr *willfährig* sein, ihr Begehren erfüllen (17–18b; 21–24).

Würde man hingegen das Lächeln und Fragen der Göttin ironisch oder – unter Berücksichtigung der zuoberst aufruhenden Schicht – als Selbstironie verstehen,

[49] In dem Hymnos, den Sappho vorträgt, tritt Aphrodite als Sprecherin auf. Für die Analyse der Ebenen der Sprechenden (die von den zeitlichen Schichten zu unterscheiden sind) besagt das, daß aus der Ebene, die von den Aussagen Sapphos eingenommen wird, die Rhesis der Göttin sich heraushebt; aus dieser Schicht ragen sodann wiederum die von Aphrodite *zitierten* Gedanken und Wünsche der Lyrikerin als dritte Ebene heraus. Wenn dem Zitat nun einzelne Teile des vormaligen Gebets der Sappho, das freilich in direkter Rede vorgebracht wurde, in die «oratio obliqua» umgesetzt, als Fragen der Gottheit dargestellt sind, ist zugleich eine organische Vorbereitung für die Fragen Aphrodites, welche sich mit direkter Rede anfügen, gewonnen. Überdies, indem Sappho von der Göttin als Handlungsträgerin eingeführt wird (15b–18a), ist die ganze Rede auch dort, wo es nicht mehr expressis verbis geschieht, als auf die Dichterin ausgerichtet zu betrachten.

dann büßte nicht nur die Gestalt Aphrodites ihre Einheitlichkeit ein – denn das beschwörend-magische Element der vorletzten Strophe schließt zumindest für die V. 21–24 die Ironie aus –, sondern die Geschlossenheit des ganzen Gedichts wäre zerstört.

Indes, eben als «good-humoured raillery» – als Ironie oder Selbstironie Sapphos – glaubt Page[50] die Rede der Göttin verstehen zu sollen. Er baut diese These auf folgendem Gedankengang auf, indem er V. 23f übersetzt: «and if she loves you not, she will soon be loving you even against her will». Das aber besagt[51]: «if today she is running away from you, tomorrow you will be running away from her... Why ‹against her will›? Because her love for you will then be unrequited; she will suffer as you suffer now, and she will pray for relief as you do today.

So Aphrodite is made to say in the plainest possible terms: ‹Why do you take affair so seriously, and why do you keep plaguing me, when you know very well that the roles will soon be reversed? Today it is she who runs from you; tomorrow it will be she who pursues, you who seek to escape.› It is at once evident that the spirit of Aphrodite's answer here is in perfect harmony with the tone of good-humoured raillery in the preceding stanza: ‹Why do you keep calling me? Who is it this time, Sappho? It has all happened so often before, and the end has always been the same. Today it is you who love and she who is reluctant; tomorrow it will be she who chases, you who run. So inconstant is your passion, so transient your suffering›.»

Während M. C. J. Putnam die These von Denys Page vollauf unterstützt[52], hat L. Koniaris sie in einer ausführlichen Detailuntersuchung zu widerlegen versucht[53]. Pages Interpretation scheitert indes grundsätzlich an dem Verständnis von V. 24 (s. u.): dort steht – so auch bei Page im Text – «κωὐκ ἐθέλοισα»[54]. Page paraphrasiert diese Aussage jedoch: «if today she is running away from you, *tomorrow you will be running away from her*. Dieser Gedanke aber würde die Lesart von Welcker[55]: «κωὐκ ἐθέλοισαν» voraussetzen, würde zudem einen weiteren gravierenden Bruch in der bislang nachgewiesenen Harmonie der inneren Spannungslinien dieser Ode bedingen: das «θῦμος»-Motiv – in kontinuierlicher Steigerung (17–18a (!); 26b/27a) ausgeführt – wäre hier jäh in das Gegenteil verkehrt; sagte Sappho in V. 17f., wie sehr sie begehre («θέλω ... μαινόλαι θύμωι»)[56], verlieh sie diesem Verlangen auch in V. 26b/27a Ausdruck

[50] Kommentar 15, zweiter Abschnitt.
[51] Kommentar 14f.
[52] Putnam, The Classical Review 56 [1960] 79ff.
[53] Koniaris, Philologus 109 [1965] 30ff.
[54] Smyth, GMP 233; Turyn, Studia Sapphica, Eus. Suppl. 6 [1929] 27–29; Odyssee 2, 50 u. 110; bes. Mimnermos (Frg. 1 D), Alkaios (Frg. 283 LP), Sappho (Frg. 96 D); Ilias 6, 155–170, speziell 6, 164/65.
[55] Smyth, GMP 233, 24; Welcker, Rhein. Museum 11 [1856] 266; Bergk, Poetae Melici Graeci III 86/7: Apparat, daselbst Verweis auf Blomfield.
[56] Koniaris, Hermes 95 [1967] 265; Pfeiffer, Philologus 84 [1929] 145.

(«... θῦμοσ ἰμέρρει»), – so ist es re ipsa ausgeschlossen, daß Sappho gerade da, wo ihr sehnlicher Wunsch erfüllt werden soll, nun mit einem Mal ihr Begehren völlig vergessen haben wird.

Page betrachtet – wie bereits angedeutet – die Kunst Sapphos tendenziös unter den Gesichtspunkten von «self-detachment», «self-criticism», «reflection of intensely ardent emotions», «suppressed fervour and refined sensuality»[57]. Zu welchen Konsequenzen diese vereinseitigende Interpretation nötigt, wird an Pages Erklärung des ersten Gedichts der Sappho unmißverständlich offenbar[58]: «There is now no longer doubt that Aphrodite smiles for a most obvious reason: because she is amused... And we must not forget that the smile and speech of Aphrodite are given to her by Sappho: it is Sappho herself who is speaking, and the smile must be Sappho's too, laughing at herself even in the hour of her suffering. – This everlasting sequence of pursuit, triumph, and ennui is not to be taken so very seriously... There is no contradiction, no want of sincerity. But there is a part of Sappho's mind which stands aloof and critically judges her own ecstasy and pain: in the moment of her agony she has the wit to understand and the heart to express the vanity and impermanence of her passion». – Man ist ernstlich versucht zu fragen, ob Page hier nicht Frg. 2 D vorlag. Dort freilich würde von «agony» zu Recht die Rede sein können. In Sapphos Gebet an Aphrodite sucht man dagegen vergeblich nach Ansätzen, die eine derartige Interpretation zu stützen vermöchten[59].

Indes, an der Ernsthaftigkeit der Fragen Aphrodites ist nicht zu zweifeln. – Die innere Steigerung unterstreicht diesen Aussagecharakter: das dreimalig verwendete indirekte Fragepronomen führt zu einem ersten immanenten Höhepunkt in V. 17–18a –, zunächst über die Stufe des stummen Leidens, in dem die bereits erfahrene Qual durch den Aspekt der Vergangenheit auf einer höheren Ebene aufgehoben – summiert gleichsam – in die Gegenwart hinein fortdauert, in dieser Spannung als zweiter Phase den Ruf zur Göttin aus sich (der Qual) heraus erstehen, den Schmerz also nach außen treten und in der sehnsuchtsvollrasenden Bitte als dritter Phase das Verlangen Sapphos – freilich unexpliziert[60] – anklingen läßt. Indem nunmehr auch durch die stilistischen Mittel[61] der Alliterationen, der Vokalfärbung und des Gesetzes der wachsenden Satzglieder[62] ein Höchstmaß des inneren Tempos erzielt ist, macht sich Sappho die immanente Unruhe der indirekten Fragen dahingehend zunutze, daß sie Aphrodite ihre

[57] Page, Kommentar 110.
[58] Kommentar 15–16.
[59] Kommentar 110, erster Abschnitt, letzter Satz. Die Gefahr, seine eigenen Vorurteile aus Sapphos Dichtung herauszulesen, ist in der Tat groß.
[60] Schadewaldt, Sappho 88/89.
[61] A. Schmitz, LEC 30 [1962] 380–81.
[62] A. Schmitz zählt für die indirekten Fragen:
V. 15b: 6 Silben;
V. 15c–16: 6 Silben;
V. 17–18a: 15 Silben.

Fragen in direkter Rede fortsetzen läßt[63]. Den Übergang hierzu hat sie zugleich auch verbatim vorbereitet, indem sie das dritte «δηὖτε»-Glied[64] nicht der Triade der obliquen Fragen einordnete[65], sondern mit seiner Hilfe das Interrogativpronomen in V. 18b explicite auf die vorangehenden Fragen hin ausrichtet, die innere Spannung überdies aus ihrer Immanenz heraus nach außen treten läßt, somit also konsequent und unter Einbeziehung der Aussage-Intensität («μαινόλαι θύμωι») von der »oratio obliqua« zur direkten Rede hinübergelangt.

Während in V. 18b («δηὖτε») der unmittelbare Bezug zum Voranstehenden gewahrt bleibt, schafft der polyptotische Eingang der beiden Fragen (18b–20) die organische Verknüpfung dieser zwei Aussagen miteinander. In den voraufgehenden Versen war stets (freilich in der Modifikation durch das indirekte Interrogativpronomen) nach dem «τί» gefragt, nunmehr jedoch – spezifizierend – nach dem «τίς», nach jener Person also, deren Identität im Schemenhaften belassen wird.

Sappho hatte – wie bereits angedeutet – in den Versen 15b–18a mittels permanenter Steigerung einen gewissen Beleg für die unumschränkte Macht Aphrodites als «bezwingender Herrin» (V. 3/4) erbracht; unmißverständlich kehrt sie ihn sodann in den Versen 21–24 hervor. Was hingegen der von diesen Versgruppen eingeschlossene Text, letztlich: was das Kolon, 18b–19a, explicite besagt, ist bis zur Gegenwart, da der Pap.-Ox.-Bd. 21 [1951] Nr. 2288 keine Lösung zu erbringen vermochte, heftig umstritten: die «crux» dieses Gedichts schlechthin.

Henricus Stephanus II las in der von ihm selbst edierten und verlegten Erstausgabe sapphischer Gedichte[66] den umstrittenen Passus als:

«. . . . . τίνα δηὖτε πείθω
καὶ σαγηνεῦσαν φιλότητα· . . .»;

Madame Dacier[67]:

«. . . . . τίνα δ' αὖτε πειθὼ,
καὶ σαγηνοῦσαν φιλότητα. . . .»;

[63] H. Fränkel, Wege und Formen . . . [1960] 80.
[64] Wilamowitz, Sappho und Simonides 43, Apparat; Maas, Griech. Metrik § 139; Snell, Griech. Metrik 5.
[65] Eisenberger, Der Mythos in der äolischen Lyrik, Diss., Frankfurt [1956] 82–117 und 121–123.
[66] Darin sind aufgenommen: Sapphos Gebet an Aphrodite, Frg. 94 D, und vier unter Sapphos Namen laufende Epigramme; s. 'Ανακρέοντος Τηΐου μέλη. Anacreontis Teij odae. Ab Henrico Stepano luce et Latinitate nunc primum donatae. Lutetiae. Apud Henricum Stephanum M. D. LIIII. Ex privilegio regis, S. 63.
[67] Les Poesies d'Anacreon et de Sapho, traduites en françois, avec des remarques, par Madame Dacier. Amsterdam MDCCXVI, S. 244. Als Übersetzung findet sich auf S. 247 bei Anne Dacier: «. . . quem adolescentem suasionibus meis pellicerem, aut quem retibus peterem; . . .» S. a. Fußnote 5, S. 244–245.

in Hermann Koechlys[68] Übersetzung lautet die Stelle:

«. . . Nun, welche Spröde
Willst in deine Netze du ziehn? . . .»;

F. G. Welcker[69] gibt den Passus mit den Worten wieder:

«. . . und wen doch begehrst von Peitho
du in deine Liebe gezogen, . . .»;

Theodor Bergk[70] liest V. 18b/19a:

«. . . . . τίνα δηὖτε Πείθω
μαῖς ἄγην ἐς σὰν φιλότατα, . . .»;

Herbert Weir Smyth[71]:

«. . . . . τίνα δηὖτε Πείθω
μαῖς ἄγην ἐς σὰν φιλότατα, . . .»;

Eduard Hiller / Otto Crusius[72]:

«. . . . . τίνα δηὖτε Πείθω
μαῖς ἄγην ἐς σὰν φιλότατα . . .»;

Wilamowitz[73]:

«. . . . . .τίνα δηὖτε Πειθὼ
μαῖσ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα . . .»;

Edgar Lobel[74]:

«. . . . . τίνα δηὖτε πείθω
+και σαγην+ ἐς σὰν φιλότατα; . . .»;

Walter Wili[75] überträgt die genannte Stelle:

«Wen soll wiederum Peitho
Deiner Freundschaft zuführen . . .»;

J. M. Edmonds[76] konstituiert als sapphischen Text:

«. . . . .·‹τίνα δηὖτε πείθω
καὶ σ' ἄγην ἐς Ϝὰν φιλότατα; . . .› . . .»;

[68] H. Koechly, Akademische Vorträge und Reden, Zürich [1859] 151–217, bes. 190.
[69] Welcker, Über die beiden Oden der Sappho, Rhein. Museum 11 [1856] 226–259.
[70] Bergk, PLG III [^{4}1882] 86.
[71] Smyth, Greek Melic Poets [1899] zu Vers 18–19.
[72] Anthologia Lyrica sive Lyricorum Graecorum Veterum Praeter Pindarum Reliquiae Potiores Post Theodorum Bergkium Quartum Edidit Eduardus Hiller. Exemplar Emendavit Atque Novis Fragmentis Auxit O. Crusius. Editio Stereotypa. Lipsiae [1911] LII u. 194.
[73] Ulrich von Wilamowitz – Möllendorf, Sappho und Simonides [1913] 44 u. 46.
[74] Lobel, Σαπφοῦς μέλη. The Fragments of the Lyrical Poems of Sappho, Oxford [1925] 15/16.
[75] Wili, Sappho, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 6 [1930] 359 bis 369, bes. 364.
[76] Edmonds, Lyra Graeca I [1934] 184/185.

ERNST DIEHL[77]:

«. . . . . . τίνα δηῦτε Πεῖθω
μαῖσ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα, . . .»;

C. M. BOWRA[78]:

«. . . . . . τίνα δηῦτε Πεῖθω
μαῖς' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα, . . .»;

ALEXANDER TURYN[79]:

«. . . . .‹Τίνα θηῦτε Πεῖθω
μαῖσ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα›, . . .»;

BRUNO SNELL[80] legt die Übersetzung des Passus' vor:
«. . . Welche Geliebte soll denn
Peitho dir zuführen, . . .»;

MANFRED HAUSMANN[81]:

«. . . . . .τίνα δηῦτε Πεῖθων
μαῖσ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα, . . .»;

WOLFGANG SCHADEWALDT[82]:
«. . . Welche soll Peitho wieder
in deine Liebe führen?»

J. C. KAMERBEEK[83]:

«. . . . . .τίνα δηῦτε πεῖθω
ἄψ σ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα . . . .»;

W. J. VERDENIUS[84]:

«. . . . . τίνα δεῖ αὖτε Πεῖθω(ν)
ἄψ σ' ἄγην. . . . .»;

[77] Anthologia Lyrica Graeca edidit Ernestus Diehl, Leipzig [²1936] IV 6.
[78] Sappho, Dichtung, Griechisch und Deutsch, eingeleitet von CECIL MAURICE BOWRA, Berlin [1936] 50/51. Die Übersetzung der Fragmente wurde von ERNST MORWITZ geleistet, wie man aus BOWRAS Vorwort entnehmen kann (vgl. S. 19f.).
[79] TURYN, Sappho, Nea Hestia, KA [1937] 250–251.
[80] SNELL, Das Erwachen der Persönlichkeit in der frühgriechischen Lyrik, Die Antike 17 [1941] 19. Leicht überarbeitet wieder abgedruckt in B. SNELL, Die Entdeckung des Geistes [1955] 99/100. Die Übertragung bei SNELL (Antike 17 [1941] 19) ist die Erstveröffentlichung (der Nachdichtungen frühgriechischer Lyrik) von ZOLTAN VON FRANYÓ, Timisoara, Rumänien.
[81] Das Erwachen, Lieder und Bruchstücke aus der griechischen Frühzeit. Übertragen und eingeleitet von MANFRED HAUSMANN [1949] 74–77.
[82] SCHADEWALDT, Sappho, Welt und Dichtung, Dasein in der Liebe [1950] 85.
[83] KAMERBEEK, Sapphica, Mnemosyne IV 9 [1956] 97.
[84] VERDENIUS, Mnemosyne IV 9 [1956] 102.

ANTONIO LUPPINO[85]:

«. . . . . τίνα δηῦτε πεῖθω
(μοι) σ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα, . . .»;

A. J. BEATTIE[86]:

«. . . . . τίνα δηῦτε πεῖθω
ἂψ ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; . . . .»;

EMIL STAIGER[87]:

«. . . . . τίνα δηῦτε Πεῖθω
μαῖσ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; . . .»;

ROLF-DIETRICH KEIL[88] legt die Übertragung vor:
«. . . ‹wen denn soll dir Peitho
wieder führen in deine Liebe›; . . .»;

WARREN CASTLES[89] Text ist aus seinen verstreuten Angaben zu erschließen:

«. . . . . τίνα δηῦτε πεῖθω
ἄψ σ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα;. . . . . .»;

DENYS PAGE[90]:

«. . . . . .τίνα δηῦτε πεῖθω
ἂψ †σάγην† ἐς σὰν φιλότατα; . . . . .»;

CARLO DEL GRANDE[91]:

«. . . . . .τίνα δηῦτε πεῖθω
ἂψ Ϝ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; . . . .»;

CECIL MAURICE BOWRA[92]:

«. . . . . τίνα δηῦτε πεῖθω
ἂψ † σάγην ἐς σὰν φιλότατα; . . . .»;

[85] LUPPINO, In Margine All'Ode Di Saffo Ad Afrodite, La Parola del Passato, Rivista di studi antichi 9 [1956] 359–363, bes. 362.
[86] BEATTIE, A Note on Sappho Fr. 1, Class. Quart. N. S. 7 [1957] 180–183, bes. 181.
[87] Sappho, Griechisch und Deutsch, hrsg. von EMIL STAIGER [1957] 6–9, bes. 6–7.
[88] KEIL, Zwei archaische Gedichte. Antike und Abendland 6 [1957] 143.
[89] CASTLE, Observations on Sappho's to Aphrodite, TAPhA 89 [1958] 66–76, bes. 72 bis 73.
[90] PAGE, Sappho and Alcaeus, An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry [²1959] 3–18, bes. 9–10.
[91] DEL GRANDE, La metrica greca, estratto da Enciclopedia Classica, Vol. V, la lingua Greca nei mezzi della sua espressione [1960] 343.
[92] Greek Lyric Poetry (abgekürzt GLP). From Alcman to Simonides by C. M. BOWRA [²1961] 198–205, bes. 199–200.

Alfred Schmitz[93]:

«. . . . . τίνα δηῦτε Πείθων
⁺μᾶισ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; . . . .»;

Hermann Fränkel[94] legt keinen Text, nur eine Übersetzung vor:
«Wen soll ich nun wieder
locken dich zu lieben? . . .»;

Carlo Gallavotti[95]:

«. . . . . τίνα δηῦτε πείθω
ἄψ ϝ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; . . . .»;

Max Treu[96]:

«. . . . . τίνα δηῦτε Πείθω
⁺μαῖσ'⁺ ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; . . .«;

Edgar Lobel / Denys Page[97]:

«. . . . . τίνα δηῦτε πείθω
. . . σάγην ἐς σὰν φιλότατα; . . . .»;

Aristide Colonna[98]:

«. . . . . τίνα δηῦτε Πείθω
μάψ σάγηνν' ἐς σὰν φιλότατα; . . .»;

Robert Bagg[99]:

«. . . . . τίνα δηῦτε πείδω
ἄψ ⁺ σάγην ἐς σὰν φιλότατα; . . .»;

H. Usener / L. Radermacher[100]:

«. . . . . τίνα δηῦτε πείθω
μαῖσ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; . . .»;

[93] Schmitz, Essai d'analyse de la texture phonique d'une poésie de Sappho précédé de considérations sur l'événement poétique, Les Études Classiques 30 [1962] 375.
[94] Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts [²1962] 200–202.
[95] Gallavotti, Saffo e Alceo, Testimonianze e frammenti, Bd. I [³1962] 75–77.
[96] Treu, Sappho, Griechisch und Deutsch [³1963] 22–23 (ebenso Sappho [⁴1968]).
[97] Poetarum Lesbiorum Fragmenta ediderunt Edgar Lobel et Denys Page [²1963] 2–3; Pap. Ox. 2288; bei Lobel, Pap. Ox. 21 [1951] 151; vgl. Page, Lyrica Graeca Selecta (LGS) [1968] 98.
[98] Colonna, L'antica lirica greca [⁶1963] 119–121.
[99] Bagg, Love, Ceremony and Daydream in Sappho's Lyrics, Arion, A Quarterly Journal of Classical Culture 3 [1964] 44–82, bes. 70–71.
[100] Dionysii Halicarnasei quae exstant Vol. VI opusculorum volumen secundum ediderunt Hermanus Usener et Ludovicus Radermacher XII–XIII [1965] 144ff., 185f.

Willis Barnstone[101]:

«. . . . . τίνα δηῦτε πείθω
ἄψ σάγην ἐς σὰν φιλότατα; . . .»;

Ernst Heitsch [101a]:

«. . . . . τίνα δεῦτε πείθω
εἰσάγην ἐς σὰν φιλότατα . . .»

Tillman Krischer[101b]:

«[. . . ἄψ ⁺σαγην⁺ . . .]».

G. L. Koniaris[102] steht von einer Textkonstitution ab, da – wie er meint – der Überlieferungsstand zu wenig gesichert sei, als daß man mehr als den Sinn der umstrittenen Zeilen ermitteln könne. Bei der Besprechung verschiedener Lösungsvorschläge beschränkt er sich auf eine minimale Auswahl moderner Interpretationen, die er zu Recht verwirft. Und in der Tat: die meisten Exegesen sind – trotz vielfach scharfsinniger Kombinationen – wenig glücklich.

Man wird vielmehr bei der genannten Maxime «Σαπφὼ ἐκ Σαπφοῦς σαφηνίζειν»[103] ansetzend, zunächst vom Umtext her eine dem Gesamtgefüge sinnvoll sich eingliedernde Verständnismöglichkeit aus der dichterischen Intention heraus zu erschließen suchen.

Wie die Motiv-Wiederaufnahmen in V. 15b–18a transparent werden ließen, waren von hier aus Bezugslinien zu allen Teilen des Gedichts zu verfolgen. Das Motiv des Leidens beispielsweise war vorgegeben in V. 3–4; das des Rufens in V. 2b–6a; jenes des (Lebens)willens, des «θῦμος», in V. (3–)4. Es kehrt in V. 18a wieder; dort freilich derart, daß der «θῦμος» nicht mehr Handlungsobjekt, sondern bereits an der Handlung mitbeteiligt ist. In V. 27 ist er zum Handlungsträger erhoben. – Bezeichnenderweise hatte Sappho im Eingang des Gedichts gebeten, Aphrodite möge ihren, der Dichterin Willen, ihr Herz, nicht bezwingen, der Vollmacht und Verfügungsgewalt Sapphos entreißen und sich selbst (der Göttin) völlig unterwerfen. Die immanente Motiventfaltung läuft jedoch eben darauf hinaus, daß schließlich der «θῦμος» Sapphos gänzlich selbständig geworden, d. h.: ihrer (Sapphos) Herrschaft entwunden ist: mithin also trat ein, was die Lyrikerin noch abzuwenden begehrte (V. 3/4); sie konnte sich folglich der Allgewalt der Göttin, der «πότνια δάμναισα», nicht entziehen. Infolgedessen aber wird klar, daß diese Motiv-Entwicklung und -Bewegung einen eindeutigen Erweis der Machtvollkommenheit Aphrodites erbringt: die

[101] Sappho. Lyrics in the original Greek with translations by Willis Barnstone [1965].
[101a] Hermes 95 [1967] 385f.; M. L. West, Maia 22 [1970] 309 u. Anm. 5.
[101b] Hermes 96 [1968] 1ff.; W. J. W. Koster, Mnemosyne 21 [1968] 415–417.
[102] Koniaris, On Sappho, Fr. 1 (Lobel – Page), Philologus 109 [1965] 30–38.
[103] S. 219, Anm. 68.

Gottheit verfügt souverän. – Bedenkt man nun, daß eben diese Momente unmittelbar vor der direkten Rhesis der Göttin anklingen, daß zudem auch die sogleich anschließenden Verse (21–24) gerade diese Gesichtspunkte in den Vordergrund rücken (Aphrodite spricht apodiktisch aus: die «anonyma» wird – selbst wider Willen, also aufgrund von Gewaltanwendung gegenüber deren (der anonyma) «θῦμος» – so wie oben bei Sappho (V. 3–4) – soweit kommen, daß sie liebt (das «θῦμος»- und «ἐθέλην»-Motiv sind in der dritten indirekten Frage als zusammengehörig gekennzeichnet, V. 17–18a), daß sie Sapphos Neigung erwidert, d. h.: gleichfalls der Macht Aphrodites als der «πότνια δάμναισα» unterworfen wird) – bedenkt man folglich all diese Details, welche die Omnipotenz der Kypris bestätigen, vergegenwärtigt man sich zudem, daß Aphrodite als «Zwingherrin» geschildert ist –, dann ergibt sich daraus folgende Konsequenz für V. 18b/19a: «ἄγην ἐς σὰν φιλότατα» ist unzweifelhaft ein sehr harter Ausdruck; er besagt, daß die Göttin jemanden «in die Liebe Sapphos führt», ohne dabei auf dessen Willen irgendwelche Rücksichten zu nehmen. Die Göttin erscheint auch hier wieder – wie im Eingang und im Mittelteil (V. 15b–18a) – als «πότνια δάμναισα», mit dem Unterschied freilich, daß sie (18b/19a) diese ihre Macht in der geschilderten Situation einmal auch gegen einen anderen richten soll, in diesem Fall gegen die «anonyma». Diese Charakterisierung Aphrodites durchzieht das ganze Gedicht: in den Versen 21–24 wird sie als allbezwingende Gottheit gegenwärtig; ebenso in V. 28, wo sie gebeten wird, gleichfalls in der unmittelbar vorliegenden Situation als Mitstreiterin, Mitkämpferin, einzugreifen. Wie nachweislich an allen übrigen einschlägigen Stellen dieser Ode, an denen die Aretalogie der Göttin transparent wird, so ist sie auch im Ausgang der Ode als mächtige, allbezwingende Göttin gestaltet, als solche angerufen.

Diese Beobachtungen aber nötigen zu der Folgerung, daß Aphrodite nicht mit Überredung, sondern durch die ihrer Art eigene bereits erwähnte Kraft und Gewalt eingreift. Wie die Verse 21–24 erhärten, kann in der Tat von Überredung keine Rede sein. Eben dort (21–24), wo die Göttin selbst ihre Verheißung an Sappho ausspricht, deutet sie implizite auch ihr Vorgehen an: sie – Aphrodite – wird derart handeln, daß die «anonyma» auch wider Willen lieben wird; die Gottheit wird – wie in V. 3–4 den Willen Sapphos – so hier jenen der «anonyma» sich unterwerfen und hörig machen. Vollmachtsausübung der Göttin, nicht aber Überredung, ist an dieser Stelle (18b/19a) mit immanenter Konsequenz zu erwarten. Die Wendung «ἄγην ἐς σὰν φιλότατα» als eine Art Weiterführung des Sujets in V. 9b (9–12) belegt diese auf Grund innerer Konzinnität abzusehende Folgerung.

Daß hingegen Peitho, die Göttin der Überredung, in V. 18b auftreten könnte (mag sie auch in anderen Gedichten Sapphos am Platz sein), scheidet insofern von vornherein aus, als zunächst das Phänomen der Überredung (s. o.) in dieser Ode nirgendwo sich harmonisch einfügt. Als dritte Person in dem Gedicht aber ist Peitho aufgrund dessen untragbar, weil Aphrodite in gleichsam mütterlicher

Güte bereits ausführlich auf Sapphos Anliegen (V. 15b–18a) intim-vertraulich zu sprechen kam. Das überaus empfindsam-innerliche Verhältnis Sapphos zu ihrer Göttin jedoch, aus dem heraus die Dichterin ihr Innerstes vor Aphrodite «offenbarte», würde zerstört, wenn die Gottheit – während Sappho sich vor der Enthüllung des Namens der Person ihrer Zuneigung ständig durch Epoché schützte – dieses Anliegen, das höchster Behutsamkeit bedarf, jemand anderem zuweisen würde, ohne sich selbst seiner annehmen zu wollen. Der Ausgang des Gedichts widerspricht einer solchen Vermutung (daß Peitho agiert) außerdem vollends, da Sappho dort expressis verbis ihr Begehren, die Göttin selbst («σὺ δ'αὔτα», vgl. V. 13b) möge eingreifen, vorbringt.

Beachtet man ferner, daß «ἄγην» am Ende der drittletzten Strophe jenes «ἄγον» zu Beginn der dritten Strophe symmetrisch wiederaufnimmt, daß dies Motiv die kosmische, unwiderstehliche Niederfahrt der Gottheit beschrieb (V. 10 bis 13a), daß außerdem auch an dieser Stelle (19a) Aphrodite eben jene Handlung selbst ausführt, deren «Handlungsobjekt» sie zuvor war (man vgl. die Tendenz: Aphrodite als «Angeredete» wird zur «Anredenden»: V. 1–15; – das Gespann führte die Göttin unaufhaltsam ans Ziel, jetzt soll die Göttin – in der genannten Situation – jemanden «ans Ziel führen»: aus der «Geführten» also wird analog die «Führende»), beachtet man zudem, daß inzwischen schon dreimal das Anrufungsmotiv begegnete (V. 2a; V. 6a; V. 16) und in V. 17–18a das Begehren Sapphos – in der beschriebenen Situation – seinen Höhepunkt erreichte, dann liegt es auf der Hand, für die umstrittene Stelle dieses Gedichts (V. 18c–19a) das mit innerer Notwendigkeit zu postulierende Eingehen Aphrodites auf Ruf und Bitte zu erwarten.

Da also eine Aktion des Überredens nicht in Betracht kommt, Peitho als Handlungsträger ausscheidet, man aber erwartet, daß Aphrodite auf das Anliegen Sapphos eingeht, verbleibt als Möglichkeit nur – was bei der obigen Konstitution des Textes bereits vorausgesetzt wurde –: die Göttin werde in dieser Frage (18b/19a) persönlich auf die Anrufung und Bitte der Lyrikerin Bezug nehmen, ihr (Sappho) Gehör schenken. Und genau diese Vorerwartung erfüllt der überlieferte Text, wenn man die Worttrennung so vornimmt, daß der Gottheit die erste, Sappho die zweite Person zufällt. Man erhält die Lesung: «πείθω-/ μαί σ'(οι)». Die Übersetzung lautet sodann: «Wen denn wieder in deine Liebe zu führen soll ich dir willfährig sein?»

Die aufgewiesene Struktur in der Ebene des Handlungsträgers (jeweils auf die Aktion Aphrodites ruhen alle weiteren Handlungen auf, stets wird von der Göttin zu einem neuen Handlungsträger, von diesem wieder zurück auf die Gottheit übergeleitet) – während sie bei Einführung der Peitho zerstört wäre – ist nunmehr gewahrt. Sie offenbart auch in dieser Schicht völlig harmonische Ausgewogenheit und Geschlossenheit der Komposition. Nachdem sich somit die obige Lesung, die auf jeglichen Eingriff in den überlieferten Bestand verzichtet, aus inneren Gründen heraus als konzinn und konsequent, zudem als mit der Charakterisierung der Göttin übereinstimmend erwiesen hat, erfährt sie auch durch äußere Indizien eine schlagende Erhärtung und Bestätigung.

Wie bereits PUCCIONI[104] und PUTNAM[105] überzeugend aufgewiesen hatten, lag Sappho als Vorbild Ilias 14. Gesang: die Verführung des Zeus durch Hera, zugrunde. Die evidenteste Homer-Reminiszenz, die bisher auch nicht bestritten wurde, ist in «Sappho I 26b/27a» gegeben:

«... ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον ...»;

diese Stelle rekurriert auf Homer, Ilias 14, 195–196:

«αὔδα ὅτι φρονέεις, τελέσαι δέ με θυμὸς ἄνωγεν,
εἰ δύναμαι τελέσαι γε καὶ εἰ τετελεσμένον ἐστίν».

Unmittelbar danach ist von Hera als «listenspinnender Herrin» die Rede, sodann von Aphrodite, die durch «Liebe» und «Sehnsucht» alle Götter und Menschen bezwinge, bald darauf von der Verführung durch Hera, die weitere verblüffende Parallelen für Sapphos «Gebet an Aphrodite» transparent werden läßt.

Direkt vor den oben zitierten Homer-Versen nun begegnet der erwähnte Passus, welcher in der Ilias zu dem voranstehend aus dem 14. Gesang angeführten Abschnitt überleitet.

Es war schon aufgefallen, daß Sappho verschiedentlich Züge, Handlungen oder Worte der Hera auf Aphrodite übertragen hatte. Da hier (bei Sappho) eben nicht Hera mittels der Kräfte der Liebesgöttin, sondern Kypris selbst die «Verführung» («ἄγην ἐς φιλότατα») vorzunehmen andeutet, werden folglich auch jene Worte Heras auf Aphrodite zu übertragen sein. Umgekehrt: entkleidet man die erste direkte Frage der Kypris bei Sappho – ihres deliberativen Fragecharakters, berücksichtigt man zudem, daß Aphrodite bei Homer von Hera angesprochen wird, also nicht die Sprechende ist – wie bei Sappho, dann ist die Evidenz des Homer-Anklangs bei Sappho offenbar. Die Stelle der Ilias begegnet im 14. Gesang, V. 190:

«ἦ ῥά μοί τι πίθοιο, φίλον τέκος, ὅττι κε εἴπω».

Die obige Textkonstitution, unabhängig von Konjekturen des vorigen Jahrhunderts zustande gekommen, ist überdies bereits von BLASS[106] vorweggenommen worden. Lediglich HOFFMANN schloß sich ihm an. WILAMOWITZ[107] hingegen lehnte die geniale «lectio» von BLASS ab, da ein derartiger Gedanke im Griechischen «τίνα πείθεις με ἀγαγεῖν σοι εἰς φιλίαν» heißen müßte.

Am gewichtigsten war bislang jedoch WILAMOWITZens Einspruch gegen einen

[104] PUCCIONI, La poesia di Saffo, Antiquitas 3 [1948] 84–111, bes. 97.
[105] PUTNAM, Throna and Sappho I1, The Classical Journal 56 [1960] 79–83, bes. 81.
[106] HILLER – CRUSIUS, Anthologia Lyrica [1911] III.

Versumbruch[108] innerhalb der ersten drei Zeilen einer sapphischen Strophe. Durch MAAS[109] und SNELL[110] ist inzwischen diese absolute These wenigstens in einem Fall erschüttert worden. Weitere Einwände gegen WILAMOWITZens Ansicht erbringt die Catull- und Horaz-Lektüre. Dortige – nach WILAMOWITZens Verständnis unzulässige – Freiheiten metrischer Provenienz bestätigen die Lesung von BLASS. Die einschlägigen Stellen sind ebenfalls schon beobachtet worden, so vornehmlich von VOLLMER[111], KLINGER[112] und H. W. SMYTH[113]. Es ist bezeichnend, daß H. W. SMYTH an dem Wortumbruch in der Lesart von BLASS aufgrund der eindeutigen Belege aus Catull und Horaz keinen Anstoß nimmt. Lediglich gegen die Häufung der Pronomina trägt er Bedenken; jedoch zu Unrecht, wie oben[114] belegt worden war[115].

Zu den handschriftlichen Bestätigungen der Lesung von FR. BLASS[116] treten zudem weitere innere, die sich aus den Konsequenzen bereits aufgezeigter Indizien ergeben.

Wie im Ablauf der Rhesis[117] Aphrodites offensichtlich wurde, steigerte sich das immanente Tempo des Gedichts kontinuierlich. Als stilistische Mittel hatte Sappho zur Realisierung ihrer poetischen Intention Alliterationen, Iterationen, Anaphern, das Gesetz der wachsenden Satzglieder, das Enjambement und die Klangfärbung verwendet. Auch inhaltlich war ein Höhepunkt erzielt worden: die Ausdrücke «μάλιστα θέλω» und «μαινόλαι θύμωι» deuteten das an. Darauf hatte Sappho sich die Steigerung des inneren Tempos dahingehend zunutze gemacht, daß sie zur direkten Rede überleitete. In ihr setzen die kurzen, mit Verschlußlaut im Wort- oder dann sogar Silbenanfang beginnenden Vokabeln (18b) in progressiver Spannung die Geschwindigkeit fort. «Δηὖτε», das zweimal als Steigerungsmoment fungierte, erfüllt auch hier wieder – nunmehr infolge der durch die Motivaufspaltung geweckten Vorerwartung mit erhöhter Emphase – jene Aufgabe. In dieser inneren Entwicklung des Gedichts kommt der

[107] Sappho und Simonides 46; PUCCIONI, l. c. 92; YOUNG, Theognis [1961] 81ff. und Apparat; BOWRA, GLP 201.
[108] WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 46.
[109] MAAS, Griechische Metrik [1923] bzw. [1962] § 139.
[110] SNELL, Griechische Metrik [³1962] 5. Zur Elision am Versschluß PHLORATOS, Sapphica, Athena 61 [1957] 223ff.
[111] Q. Horati Flacci Carmina [1912] 337–38.
[112] Q. Horati Flacci Opera [1959] 318.
[113] Greek Melic Poets [1899] 232, 18–19.
[114] SMYTH, GMP 25, Frg. 2, 5.
[115] SMYTH setzt für Sappho Frg. 2, 9 D ebenfalls eine Art Versumbruch an. BERGK, PLG III 86, Apparat; H. W. SMYTH, GMP 25, Apparat. Diesen Zeugnissen gemäß ist die Lesart von BLASS die sicherste.
[116] BARNSTONE, Einleitung 24. BLASSens Verdienste um die Sappho-Edition sind der Anerkennung wert. Sein Vorschlag zu Sappho 1, 18/19 ist (gegen WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 46) etwa mit der von BERGK vermuteten Emendation zu Frg. 5/6, V. 10 (in der Zählung von TREU) zu vergleichen. S. BERGK, PLG III 91, Apparat; BARNSTONE, Sappho 28–29.
[117] Insbesondere zunächst von V. 15b–18a; man vgl. auch V. 9b–15a.

Versumbruch nach Zeile 18 sodann glücklich zum Tragen: Er reiht sich als ein äußerstes Mittel der Steigerung des immanenten Tempos in die innere Bewegung der Ode ein und läßt die Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit denen Aphrodite jemanden in die «φιλότας» der Sappho zu führen vermag, anklingen.

«ἄγην» stellte – so wurde gezeigt – eine symmetrischbezogene Wiederaufnahme des gleichen Wortes in V. 9b dar. Dort führte das schnelle Gespann die Göttin eilends an ihr Ziel. – Als Mittel der Steigerung des Tempos war auch in jenem Passus ein Versumbruch[118] mit herangezogen worden. Die zwingende Parallele begegnet indes bei der Elision in Frg. 2,9/10, einem Gedanken, in dem gleichfalls der Leichtigkeit und Schnelligkeit der Bewegung durch diese Möglichkeit (geringfügig variiert) Emphase verliehen wird:

«. . . . . λέπτον δ'
αὔτικα χρῶι πῦρ ὐπαδεδρόμακεν».

Unter Ausnützung der Symmetrie[119] und des durch den Kontext vorbelasteten Bedeutungskolorits[120] fügt Sappho das Verb «ἄγην» in V. 19 ein und läßt darin mitschwingen, daß auch die Göttin selbst in eben jener Leichtigkeit und Unwiderstehlichkeit wie ihr Gespann während der kosmischen Fahrt jemanden an das von ihr ins Auge gefaßte Ziel zu führen imstande ist (s. o.).

Die ersten fünf Strophen dieser Ode hatten sich – so war ersichtlich geworden – als eigenständige Einheit, die unlöslich mit den nachfolgenden Strophen verknüpft war, begreifen lassen. Der Rahmen dieses Teils spannte sich zwischen der Anrufung Sapphos an Aphrodite und der Anrede der Gottheit an die Lyrikerin. Hatte die Dichterin im Eingang des kletischen Hymnos zunächst die Göttin genannt, dann den persönlichen Bezug zwischen sich und ihr explicite hergestellt (V. 2b), so legt sie den Abschluß dieses Passus erneut symmetrisch an; d. h.: sie läßt in der direkten Rede Aphrodite auf die Gestaltung des persönlichen Bezugs zwischen der Gottheit und sich (V. 18b/19a) die namentliche Anrede der Göttin an sich (Sappho)[121] folgen.

Hierin bedient sie sich eines prosodischen Mittels, das die Beziehung zweier Personen zueinander nachdrücklich zu unterstreichen imstande ist: sie verknüpft das auf die *eine* Gestalt anspielende Wort unmittelbar mit dem enklitischen Personalpronomen, welches auf die andere verweist, so daß die zuerst auf-

[118] Frg. 2, 3 u. 11 D, Frg. 39, 4 D, Frg. 27, 3 u. 15, Frg. 5/6, 5 D. Ingarden, Das literarische Kunstwerk [³1965] 47 u. Anm.

[119] Auch in V. 9 stand vor dem genannten Verb ein elidiertes Pronomen der zweiten Person Singular.

[120] Die Vorstellung des Führens beschloß in V. 9ff. die übernatürliche, kosmisch weitreichende und – in dieser allüberlegenen Kraft – unaufhaltsame Aktionsweise mit ein.

[121] Über den Vokativ von «Sappho»: Lobel, Sappho [1925] Einleitung S. 62; s. a. Frg. 68, 5 D u. Frg. 114 b D.

geführte Aussage zwei Akzente trägt, die zudem mit dem Versiktus übereinstimmen;

daher: «λίσσομαί σε»[122] (V. 2b);
und: «πείθωμαί σ'(οι)» (V. 18b/19a);
oder: «ἐνάντιός τοι»[123] (Frg. 2, 2 D);
und: «φαίνεταί μοι» (Frg. 2, 1 a).

Es wird evident, daß Aphrodite sich auf die persönliche Anrufung durch Sappho auch persönlich ihres (der Sappho) zuinnerst intimen und daher mit empfindsamster Scheu verhüllten Anliegens annimmt. In gütig-mütterlicher Zuneigung fragt sie am Ende der beschriebenen Kompositionseinheit die Dichterin: «τίς σ', ὦ Ψάπφ', ἀδικήει»; und leitet dadurch mittels der Motivöffnung[124] zu ihrer Verheißung über, in der sie an der künftigen Wirkung demonstrieren wird, daß sie all ihre unüberwindliche Kraft, welche ihr qua «πότνια δάμναισα» zu Gebote steht, nicht nur gegen Sappho, sondern nun einmal auch gegen die «anonyma» ins Werk setzen wolle[125].

Ebenso behutsam, wie Sappho in verhüllender Empfindsamkeit die Anonymität der «φιλουμένη» wahrt, berührt auch Aphrodite nur kurz die «anonyma» (18b–20). Sie fragt zwar nach ihr, ohne jedoch eine konkrete Antwort zu erwarten. In den Versen 21–23 unterbleibt jegliche explizite Anspielung auf die Ungenannte. Vielmehr, in stetiger Steigerung der Spannung des Interesses dafür, wer denn eigentlich gemeint sei, wird erst in V. 24 deutlich, daß es sich um ein Mädchen[126] handelt. Mit äußerster Intimität ist also auf das Persönliche Rücksicht genommen. Das Innere wird nicht hervorgezerrt, sondern zart verhüllt[127].

So tritt auch in den beiden direkten Fragen Aphrodites weniger die Person der «anonyma» als vielmehr deren *Verhältnis* zu Sappho in den Vordergrund. Der Gedanke, «wen» die Gottheit der Dichterin gewogen machen solle, da «er» sich der Zuneigung Sapphos entziehe, ist parataktisch aufgebaut. Und mittels des Subjektwechsels innerhalb der zwei Fragen wird es möglich, zunächst die Handlung Aphrodites (als Intention), darauf die der «anonyma» zu entfalten. Der Lyrikerin glückt es dabei, in den Versen 18b–20 über das Polyptoton ganz unmerklich einen Gegensatz hereinzubeziehen, aus dem heraus die antithetisch

[122] Alkaios, Frg. 65 D.

[123] Lobel, Sappho [1925] Einleitung S. 61; s. a. Wilamowitz, Sappho und Simonides 46; Smyth, GMP 232, 18–19.

[124] Das Polyptoton in V. 18b u. 19b leitet zu der zentralen Frage des Gedichts über.

[125] Wie ernst also Aphrodite das Anliegen Sapphos nimmt, darauf wurde – entgegen Pages Auffassung (Kommentar 15 u. ö.) – bereits hingewiesen. S. a. Bowra, GLP 201–203; Koniaris, Philologus 109 [1965] 30–31; Castle, TAPhA 89 [1958] 72; Schadewaldt, Sappho 88; ders., Hermes 71 [1936] 372.

[126] Doch auch dies nur mit einem Minimum an Explikation: «ἐθέλοισα».

[127] Page, Kommentar 10, 19; Castle, TAPhA 89 [1958] 72; Wili, Sappho, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 6 [1930] 364f.; Schadewaldt, Sappho [1950] 87f.

strukturierte vorletzte Strophe erwächst. Die Antinomie – «φιλότας-ἀδικία»[128] – läßt das Grundphänomen des Gedichts gegenwärtig werden. In ihr nun ist die Haltung des Liebens jener des Nicht-Liebens gegenübergestellt. Über die Gegensätze in V. 21 u. 22 gelangt der Gedankengang zur Explikation dieser Antithese lediglich in umgekehrter Abfolge: «μὴ φιλεῖν», «φιλεῖν» (V. 23).

War in der namentlichen Apostrophe Sapphos[129] durch Aphrodite (20), mit der die gegenläufige Bewegung zur (namentlichen) Anrufung der Gottheit durch die Lyrikerin im Eingang der Ode (1) ihren Extrempunkt erreichte, der größere Rahmen einer Kompositionseinheit abgeschlossen, so ist durch die Wiederaufnahme der Interjektionspartikel aus Sapphos Anrede der Göttin nach der «descensio» (13) das intime Sich-Anvertrauen der Dichterin gegenüber Aphrodite nunmehr in einem ebenso intim-vertraulichen Eingehen der Gottheit auf Sapphos Anliegen beantwortet. Das *erhabene* Lächeln der Kypris[130] – der «Drei-Worte-Vers» gemahnte an die Entrücktheit der Unsterblichen im ersten Vers – deutete schon während der Epiphanie die Bereitschaft zu gütiger Gewährung und müheloser Wunsch-Erfüllung an. Jetzt aber erfolgt – wiederum erst nachträglich – die Begründung[131] für die souveräne Gewißheit und Unbeirrbarkeit der lächelnden Göttin: der Erweis ihrer willenbrechenden Macht als «πότνια δάμναισα» (21–24). Aphrodite hatte – darauf war schon verwiesen worden – anteilnehmend danach gefragt, wer Sappho unrecht tue. Wie diese Frage gemeint ist, geht aus der Verhaltensweise der Gottheit hervor. Sie erwartet, wie der anschließende Passus zeigt, keine konkrete Antwort. Über die Anspielung auf die stets in Anonymität belassene «Unbekannte» wird vielmehr das Phänomen, welches den gesamten nachfolgenden Gedichtsteil bestimmen soll, eingeführt, so daß mit dem Einschnitt nach V. 20 neben dem Abschluß der Fragen zugleich eine Binnenexposition erzielt wird, an die anknüpfend die nachstehende Gedankenbewegung sich entwickelt.

Das programmatische Leitmotiv (19–27): «φιλότας – ἀδικία» wird nun in der sechsten Strophe mittels dreier Gegensatzpaare gestaltet. Rein formal ge-

[128] Zu Sappho I 19/20 vgl. Aristophanes, Ritter 730; Platon, Protagoras 310 d 4; Theognis 1353–1389; Young, zu Sappho I 25b/26a: Theognis 1385; zu Sappho I 2: Theognis 1386; zu Sappho I 22: Theognis 1387; zu Sappho I 3: Theognis 1388; zu Sappho I 21: Theognis 1389; zu Sappho 137 D: Theognis 1353; u. a. m. S. a. Gallavotti, Sappho [³1962] 76–77; Bowra, GLP 201; Diehl, ALG 3–6 u. Apparat; Garzya, Teognide, Elegie I–II, V. 1279ff.; V. 1283ff.; V. 1299ff.; V. 1342ff.; V. 1353ff. (1355/6: Sappho I 26/27); V. 1359f.; V. 1363f.; V. 1383f.; V. 1385ff.; Garzya, Teognide 284–292; Cameron, Harvard Theological Review 32 [1936] 1–17, bes. 7; zu Sappho I 15; vgl. Körte – Thierfelder, Menandri quae supersunt, Bd. I [1957] 94.

[129] Smyth, GMP 233, 20; Castle, TAPhA 89 [1958] 75, Fußnote 27. Zur Etymologie des Namens «Sappho»: G. Zuntz, Mus. Helv. 8 [1951] 12ff.

[130] Treu, Sappho [⁴1968] 176.

[131] Die Protasis in V. 21a begründet freilich das voranstehende «ἀδικήει». Indem aber Aphrodite jeweils in der Apodosis an der Realität des baldigen Geschehens keinen Zweifel läßt, tritt ihre unumschränkte göttliche Macht heraus. Und wie in der vorletzten Strophe, so ist auch in der letzten – Kypris in eben jener Charaktergestaltung – qua «πότνια δάμναισα» – gegenwärtig.

sehen sind sie in ausgefeilter Klarheit durchgeführt. Die Verse 21–23[132] der Triade endigen als Homoioteleuta; Binnenreim begegnet in V. 21 und 23; in V. 22 und 23 zudem Anapher. Durch die Höchststeigerung stilistischer Mittel in dieser Stanze gewinnt die Verheißung der Aphrodite einen geradezu magisch-beschwörenden Charakter: Daß ihre Ankündigung eintreten werde, daran läßt das sakrale Gewicht ihrer Worte nicht zweifeln.

Doch während zuvor das innere Tempo[133] stetig anwuchs, wird hier das Phänomen der Steigerung von der immanenten Geschwindigkeit auf den Bereich der stilistischen Mittel übertragen. Auf seinem Höhepunkt wird nun das innere Tempo in der sakralen lähmend-bannenden Schwere einer fast magisch-beschwörend formelhaften Sprache aufgehoben: «denn auch wenn ‹sie!› flieht» – man erwartet als Apodosis: bald wird sie dich nicht mehr meiden; doch Aphrodite statt dessen: «bald wird sie verfolgen!» Sodann: «wenn sie Geschenke nicht nimmt» – man erschließt fast mit Sicherheit – infolge der Überraschung aus dem voraufgehenden Gegensatzpaar – die Weiterführung: «sie wird vielmehr geben»; endlich: «wenn sie nicht liebt» – man rätselt nunmehr bezüglich der Apodosis; denn auf eine scheinbar so banale Fortsetzung wie «bald wird sie lieben» würde man nicht rechnen; doch die Pointe folgt: «κωὐκ ἐθέλοισα»![134]

[132] Homoioteleuton: V. 21 διώξει; V. 22 δώσει; V. 23 φιλήσει
Anapher: V. 22 αἰ δὲ . . .; V. 23 αἰ δὲ . . .
Assonanz: V. 21 διώξει; V. 22 δώσει
«Reprise» V. 21 ταχέως; V. 23 ταχέως
Binnenreim: V. 21 φεύγει – διώξει; V. 23 φίλει – φιλήσει
Alliteration: V. 22 (διώξει) . . . δὲ δῶρα δέκετ' . . . δώσει
Assonanz: V. 22 δῶρα – δώσει
Wiederaufnahme: V. 22 μὴ δέκετ' . . ., μὴ φίλει; V. 23 φιλήσει.
Schmitz, LEC 30 [1962] 381–382.

[133] Ingarden, Das literarische Kunstwerk, 2., verbesserte und erweiterte Auflage [1960] 46ff.

[134] Henricus Stephanus, Anacreontis Teij odae [1554] 63;
Anne Dacier, Anacreon et Sapho [1716] 246;
Hermann Koechly, Sappho (Akad. Reden . . . I) [1851] 190;
Friedrich Welcker, . . . Oden der Sappho (Kleine Schriften IV) [1856] 69;
Theodor Bergk, Poetae Lyrici Graeci [1882] 86;
Aeneas Piccolomini, Hermes 27 [1892] 9;
Herbert W. Smyth, Greek Melic Poets [1899] 25;
E. Hiller – O. Crusius, Anthologia Lyrica [1911] 194;
Edgar Lobel, Sappho [1925] 15;
J. M. Edmonds, Lyra Graeca I [1928] 184;
Alexander Turyn, Studia Sapphica [1929] 27;
Walter Wili, Sappho NJhbb VI [1930] 364;
Ernst Diehl, Anthologia Lyrica Graeca [1936] 6;
C. M. Bowra, Sappho [1936] 51;
Alexander Turyn, Sappho, Nea Hestia 21 [1937] 250;
A. Cameron, Sappho HThR 32 [1939] 9;
Bruno Snell, Die Antike 17 [1941] 19;
Domenico Comparetti, Poesia e Pensiero . . . [1944] 15;
Giulio Puccioni, Sappho, Antiquitas 3 [1948] 97;

Der Anstoß zur neuesten Diskussion der sechsten Strophe ging von PAGES Auffassung, Sapphos Neigung sei schwankend und unbeständig[135], aus. PAGE bemerkt zu der Stelle: «Sapphos words can mean nothing but this – ‹if today she is running away from you, tomorrow you will be running away from her› . . . ‹If she refuses your gifts, tomorrow you will be refusing her's . . .› Today she loves you not; tomorrow she shall love you even against her will›.»[136] Hierin besteht freilich zwischen den zwei voranstehenden Aussagen und der letzten, der dritten, eine eklatante Diskrepanz. PAGES Gedankengang würde fordern, daß die dritte Verheißung Aphrodites lautete: «Heute liebt sie dich nicht; morgen wird sie dich lieben, doch du wirst sie nicht wieder lieben: du (Sappho) wirst nicht *wollen!*«

EUGENIO GRASSI, Studi Italiani 23 [1948] 222;
MANFRED HAUSMANN, Das Erwachen [1949] 74;
HORST RÜDIGER, Griechische Lyriker [1949] 86;
WOLFGANG SCHADEWALDT, Sappho [1950] 85;
K.-W. EIGENBRODT, Sappho [1952] 8;
BRUNO SNELL, Entdeckung des Geistes [1955] 100;
ANTONIO LUPPINO, La Parola del Passato [1956] 361;
JOANNES PASCUCCI, Atene e Roma 2 [1957] 226;
A. J. A. BEATTIE, Class. Quart. 51 [1957] 183;
EMIL STAIGER, Sappho [1957] 6;
R. D. KEIL, Antike und Abendland 6 [1957] 143;
A. W. GOMME, Journal of Hell. Studies 77 [1957] 266;
WARREN CASTLE, Sappho TAPhA 89 [1958] 73;
EVA-MARIA HAMM, Grammatik zu Sappho und Alkaios [1958] 195;
DENYS L. PAGE, Sappho and Alcaeus [1959] 3;
GERT BUCHHEIT, Sappho, Festschrift Gymnasium Zweibrücken [1959] 34;
CARLO DEL GRANDE, La Metrica Greca [1960] 344;
TH. REINACH – A. PUECH, Alcée – Sapho [1960] 191;
CECIL M. BOWRA, Greek Lyric Poetry [1961] 199;
HERMANN FRÄNKEL, Dichtung und Philosophie [1962] 201;
ALFRED SCHMITZ, Sappho LEC 30 [1962] 375;
CARLO GALLAVOTTI, Saffo e Alceo I [1963] 76;
MAX TREU, Sappho [1963] 22;
E. LOBEL – D. PAGE, Poetarum Lesbiorum Frg. [1963] 2;
ARISTIDE COLONNA, L'Antica Lirica Greca [1963] 121;
ROBERT BAGG, Arion III (Autumn) 3 [1964] 70;
A. CAMERON, Harvard Theol. Review 57 [1964] 239;
GEORGE L. KONIARIS, Philologus 109 [1965] 38;
H. USENER – L. RADERMACHER, Dionys v. Hal. [1965] 115;
H. USENER – L. RADERMACHER, Dionys v. Hal. [1965] 186;
WILLIS BARNSTONE, Sappho [1965] 26;
GEORGE L. KONIARIS, Hermes 95 [1967] 265;
MAX TREU, Sappho [[4]1968] 22;
BERGK las zuweilen wie EDGAR LOBEL;
A. PICCOLOMINI, Ad Sapphus carmen in Venerem, Hermes 27 [1892] 1–10;
USENER – RADERMACHER, Dionys von Halikarnaß [1965] Praefatio 11–15.

[135] Kommentar 15, zweiter Abschnitt.
[136] Kommentar 14f.

Da PAGE selbst diesen Widerspruch in seiner Argumentation empfand, bemüht er sich, ihn hinwegzuinterpretieren: «Why ‹against her will›? Because her love for you will then be unrequited; (she will suffer as you suffer now, and she will pray for relief as you do today)[137].» Diese Begründung jedoch ist nicht stichhaltig: «her love for you will then be unrequited» – kann lediglich besagen: Sappho werde ihre (der «anonyma») Liebe nicht erwidern. Der griechische Text muß dann allerdings unweigerlich lauten: «κωὐκ ἐθέλοισαν». Schlägt man PAGES Worterklärung auf S. 11 des Kommentars nach, so wird der Eklat in der Begründung evident: «Good sense is given by KNOX's conjecture (Stud. It. Fil. XV, 1939, P. 194 n. 3) κωὔ σε θέλοισαν: this would reinforce my interpretation of the meaning of this stanza, and the poem as a whole. I leave οὐκ ἐθέλοισα in the text, without the least confidence in it.»

Vielmehr setzt aber – wie sich zeigte – PAGES Interpretation die Konjunktur von KNOX unabdingbar voraus[138]; sie widerspricht hingegen eindeutig der Überlieferung: der Akkusativ des Partizips ist in den Codices nicht belegt. Die Aufführung der Textvarianten bei PICCOLOMINI schließt die Lesung von KNOX, zugleich auch jene von BLOMFIELD, G. HERMANN, NEUE, SCHNEIDEWIN, WELCKER, HILLER-CRUSIUS, COMPARETTI, LUPPINO, PASCUCCI, BUCHHEIT und GALLAVOTTI aus. BERGK entschloß sich in seiner Auflage der «Poetae Lyrici Graeci» von 1882 (nach vormaligem Schwanken) zu «κωὐκ ἐθέλοισα»: «Scripsi, nam de amore puellae agitur»![139]

Wenn man einmal das Experiment durchführt, statt der sicheren Überlieferung in V. 24 die Konjektur «κωὐκ ἐθέλοισαν» zu lesen, so ersteht rückwirkend für das in diesem Gedicht gestaltete Anliegen (15b–23) die Schwierigkeit, die Person der anonymen Figur festzulegen: Handelt als Subjekt ein Mann? Oder ein Mädchen? Das einzige, in dieser Hinsicht unmißverständliche Indiz am Ende von V. 24 (die Endung des *Nom. fem.* singl.) schiede dann aus[140]. PAGES Interpretation[141] der Verse 18b–23 setzt nun aber den «femininen Akkusativ» in V. 24 voraus. In seiner Übersetzung[142] der sechsten Strophe gebraucht er jedoch stets die dritte Person des «femininen Singulars», ebenso in den Paraphrasen[143] und der Interpretation[144]. Dies Genus der ungenannten Person aber ist nur durch V. 24 – gemäß der überlieferten Lesart, dem «femininen Nominativ» (!) – sicher gegeben[145]. Es ist folglich bezeichnend, daß PAGE das aus seiner

[137] Kommentar 15, erster Abschnitt.
[138] Der Text, welcher der Interpretation des Kommentators zugrunde liegt, weicht eindeutig von der bei PAGE auf S. 3 (V. 24) konstituierten Lesung ab.
[139] BERGK, PLG III 86–87, Apparat.
[140] WELCKER, Kleine Schriften IV 69; WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 47–48; s. a. BERGK, PLG III 86.
[141] Kommentar 14–15.
[142] Kommentar 4 u. 14, dritter Abschnitt.
[143] Kommentar 14.
[144] Kommentar 12–18.
[145] PICCOLOMINI, Hermes 27 [1892] 10.

Interpretation (24b) sich aufwerfende Problem nicht besprochen hat. Allein diese Schwierigkeiten berechtigen zu grundsätzlichen Bedenken gegenüber der Auffassung des Kommentators.

Zu fragen verbleibt, wie Page die vorangehenden Aussagen der Göttin (V. 21–23) seinem Verständnis von V. 24 habe integrieren können. – Für den Gedanken des Verfolgens in V. 21 nimmt er an, diese Vorstellung impliziere das Fliehen der Verfolgten, der Sappho also in diesem Fall: «if today she (sc.: die ‹anonyma›) is running away from you, tomorrow you will be running away from her»[146]. Bedenkt man aber, daß Aphrodite in diesem Gedicht als «πότνια δάμναισα» über Sappho waltet, als solche auch an der Ungenannten ihre göttliche Macht beweisen werde (21–23), dann besagt das nicht, daß die Göttin das Verhältnis umkehren, die Lyrikerin «freigeben» und die «anonyma» sich unterwerfen werde, sondern daß beide, Sappho und das Mädchen, der Gottheit untertan sein sollen. An der Herrschaft Aphrodites über die Dichterin aber ist seit V. 3–4 oder spätestens seit V. 15b–18a nicht mehr zu zweifeln. Darauf wendet sich die Göttin der «anonyma» zu. Sie will auch jene «ἐς φιλότατα» führen. Es zielen also auch die weiteren Ankündigungen Aphrodites (21–24) auf die «anonyma» und deren Liebe, nicht aber auf Sapphos «Abneigung» (gegen das Mädchen), denn davon war jedenfalls nirgendwo in «Sappho 1 D» die Rede. «Clare et distincte» hatte deshalb Theodor Bergk völlig zu Recht konstatiert: «de puellae amore agitur»[147].

Denys Page war offensichtlich durch die Annahme der Aversion Sapphos gegen die «anonyma» über den Rahmen des Gedichts hinausgegangen. Das wird bei seiner Interpretation von V. 22 noch weitaus deutlicher hervortreten als bei der voranstehenden Zeile. Zur Vorstellung des «Geschenke-Gebens» führt Page aus: «Sappho's words, ‹If she refuses your gifts, yet she shall be making gifts›, can only mean ‹If today she refuses your gifts, tomorrow you will be refusing hers›»[148]. Konnte Page für «διώκηѵ» noch in Anspruch nehmen, daß es verschiedentlich den Gedanken des «Davonlaufens des Verfolgten» impliziert, so ist «δώσει» demgegenüber schlechterdings völlig eindeutig. Pages Paraphrase: «... tomorrow you (sc.: Sappho) will be refusing hers (sc.: her gifts)»[149] entbehrt nachweislich der Textgrundlage. In V. 22 ist evident, daß Aphrodite in der Tat «de puellae amore» handelt. Genau das aber lag ebenfalls für V. 21 am nächsten, bestätigt auch der überlieferte Text von V. 23–24, den Page – wie bereits angedeutet – zwar beibehält, in seiner Interpretation jedoch aufgegeben hat[150].

Gegen die Erklärung von Page hat sich mit zwingenden Gründen A. W. Gomme gewandt[151]: «If we had found κωὔ σε θέλοισαν in our text, we should

[146] Kommentar 14–15.
[147] PLG III [1882] 86; Beattie, Class. Quart. 7 [1957] 182.
[148] Kommentar 15, erster Abschnitt.
[149] ebenda.
[150] Kommentar 11, erster Abschnitt.
[151] Gomme, JHS 77 [1957] 255–266; Krischer, Hermes 96 [1968] 1–14.

have had to accept it, with whatever misgiving; but to alter κωὐκ ἐθέλοισα, which makes excellent sense, in order to introduce a new line of thought, which is bathos and which is not even consistent with the previous and the subsequent stanzas . . ., is to ignore all sound canons of criticism.»[152]

Aus psychologischen Überlegungen heraus[153] lehnt gleichfalls A. J. Beattie[154] die Interpretation ab, freilich um den Preis, selbst konjizieren zu müssen. Seine Argumentation überzeugt allerdings nicht.

Vollends rekurriert wieder auf A. D. Knoxs Vermutung Joannes Pascucci[155]. Jedoch auch sein Beweisgang ist, wiewohl scharfsinnig auf Sapphoreminiszenzen[156] bei Catull gestützt, nicht zwingend[157].

Offensichtlich unabhängig von Gomme gelangt ebenfalls W. Castle zu dem Ergebnis der Unhaltbarkeit der Auffassung von Page[158].

Da aber Page auch in der zweiten Auflage seines Kommentars von 1959 an der erwähnten Interpretation festhielt (in der zweiten Auflage der «Poetarum Lesbiorum Fragmenta» – 1963 – von Lobel und Page ist die Überlieferung gewahrt), entschloß sich A. Cameron 1964 erneut zu einer Verteidigung des tradierten Textes[159]. Trotz des Verweises auf A. W. Gommes Abhandlung[160] – geht Cameron jedoch nicht hinlänglich auf dessen Herausstellung der inneren[161] Widersprüche bei Page ein. Cameron formuliert vielmehr überaus vorsichtig: «If the suggested interpretation of the sixth stanza is right, οὐκ ἐθέλοισα makes such perfect sense that in default of a really convincing emendation of the form we must accept it»[162].

Die Diskussion über V. 18–24 einer klaren Entscheidung zuzuführen, hat darauf G. L. Koniaris unternommen[163]. Mit überzeugenden Argumenten widerlegt er Pages Auffassung von der ironischen Färbung dieses Gedichts und der Unbeständigkeit der Liebe Sapphos. In V. 24 hebt Koniaris zu Recht den Aspekt der «Unvermeidlichkeit» hervor: auch wenn die «anonyma» anders wolle als Aphrodite – deren Plan zu vereiteln, sei sie nicht imstande. Koniaris glaubt zwar nicht, beweisen zu können, daß Pages Interpretation falsch sei –; daß sie freilich unbefriedigend, also nicht notwendig und daher aufzugeben sei, darauf

[152] Luppino, La Parola del Passato 11 [1956] 359–364.
[153] Wille und Liebe seien zwei Aspekte ein und derselben Kraft, sie würden also nicht gegeneinander wirken.
[154] Classical Journal N. S. 7 [1957] 180–183.
[155] Atene e Roma, N. S. 2 [1957] 223–229.
[156] Fordyce, Catullus [1965] 111, 10; Kroll, Catull [1960] 17; Page, Kommentar 14, Anm. 1.
[157] Pascucci bezieht V. 24 auf Sappho.
[158] TAPhA 89 [1958] 66–76.
[159] Cameron, Harvard Theological Review 57 [1964] 237–239.
[160] l. c. 239, Fußnote 7.
[161] JHS 77 [1957] 264; s. a. Gomme, JHS 78 [1958] 85–86; Page, JHS 78 [1958] 84, Fußnote 1.
[162] Harvard Theological Review 57 [1964] 239.
[163] On Sappho, Fr. 1 (Lobel – Page), Philologus 109 [1965] 30–38.

zielen seine Erklärungen ab[164]. – Am klarsten tritt das Verständnis von V. 23/24 bei KONIARIS in dessen Arbeit zu Sappho Frg. 27 a b D heraus[165]. Dort wird dargelegt, daß in dem Phänomen «Lieben auch wider Willen» die Macht der Gottheit ansichtig werde. Die betreffende menschliche Gestalt sei «only a victim of Aphrodite».

Eben dieser Gesichtspunkt ist vom Eingang des «Gebets an Aphrodite» her gefordert. Die Lesung in V. 24 erfährt somit durch innere wie äußere Kriterien[166] eine evidente Bestätigung. TURYN[167] hatte zudem homerische Vorbilder für die genannte Stelle gesammelt. PAGE[168] und GOMME[169] hielten diese quellenkritischen Untersuchungen für nicht überzeugend oder nicht notwendig. Unberücksichtigt blieb bei diesen Erörterungen jedoch eine Parallelstelle aus Homer, die bereits F. G. WELCKER[170] in seiner Abhandlung von 1856 herangezogen hatte, um unter anderem auch auf diesem Weg seine Lesung der 24. Zeile zu stützen.

Unter Berufung auf BLOMFIELD, G. HERMANN, NEUE und SCHNEIDEWIN wendet sich WELCKER gegen THEODOR BERGKS Lesart des V. 24 in dessen Lyriker-Ausgabe von 1843. Der «Nominativ femininum» trage die Ungeheuerlichkeit des «denkbar höchsten Ausdruckes von Unverschämtheit und Frechheit in die erhabene Feierlichkeit dieses Gedichtes», wirft WELCKER – im Verfolg seiner bekannten apologetischen Tendenz – BERGK vor. Nichts gebe Veranlassung, an ein Mädchen in den Versen 18–23 zu denken. Notwendigerweise müsse deshalb «ἐθέλοισαν» gelesen werden[171].

In einer Fußnote[172] begründet WELCKER darauf die Ablehnung der Lesart BERGKS mit einem Verweis auf Homer Ilias 6, 165:

«ὅς μ' ἔθελεν φιλότητι μιγήμεναι οὐκ ἐθελούσῃ».

Der vorausgehende Kontext besagte, daß Anteia, die Gattin des Proitos, den schönen Bellerophontes «für sich begehrte». Der edelmütige Bellerophontes indes willfuhr der Herrin nicht, so daß sie – von loderndem Haß entflammt – in der trügerischen «confessio» ihren Gemahl zur Ermordung des Bellerophontes veranlassen wollte. Darin nun kehrte sie das Verhältnis (gemäß dem Potiphar-Motiv) um und bezichtigte den von ihr Begehrten der beabsichtigten Verführung. Sie selbst hingegen habe widerstanden[173].

164 KONIARIS, l. c. 31/32.
165 KONIARIS, Hermes 95 [1967] 264–265.
166 PICCOLOMINI, Hermes 27 [1892] 10.
167 Studia Sapphica [1929] 27–29.
168 Kommentar 11.
169 JHS 77 [1957] 264.
170 Kleine Schriften IV [1861] 68ff.
171 WELCKER, Kleine Schriften IV 69–70; Kleine Schriften II [1845] 80ff.
172 Kleine Schriften IV 70, Fußnote 1: non credo, c. f. Ilias 6, 165.
173 Ilias 6, 155–165.

WELCKER interpretierte diesen Gedanken offenbar in dem Sinne, als stünde im genannten Passus: «ὅς μ' ἔθελεν φιλεῖν οὐκ ἐθέλουσαν». Dagegen ist freilich nichts einzuwenden, wofern nur eine zwingende Parallele zum ersten Gedicht Sapphos bei diesem Verständnis von V. 165 Berücksichtigung findet. In der Rede der Anteia wird über Bellerophontes ausgesagt: «ἐθέλει»; ihn habe heimliche «φιλότας» zu der Herrin bestimmt[174]. – Das aber begegnet in der Rede Aphrodites als auf Sappho bezogen; von ihr gilt ebenfalls: «ἐθέλει»; die Göttin nennt fernerhin in ähnlicher Weise die «φιλότας» der Lyrikerin[175]. – Während Anteia die Ablehnung, die Negation, auf sich selbst bezog[176]: «οὐκ ἐθέλουσῃ», war im Gedicht Sapphos diese Haltung eindeutig als die der «anonyma» geschildert: sie tue unrecht, fliehe, nehme die Geschenke nicht, liebe nicht[177]. – Wollte man den Gedanken bei Homer schematisch auf Sappho übertragen, dann müßte er etwa lauten:

«μ'(οι) ἐθέλω γένεσθαι / οὐκ ἐθέλοισαν»[178].

Darin aber steht außer Zweifel, daß Sappho die «ἐθέλοισα», die «anonyma» hingegen die «οὐκ ἐθέλοισα» ist; wie gleichfalls bei Homer Bellerophontes den «ἐθέλων», Anteia die «οὐκ ἐθέλουσα» darstellt – gemäß der Trugrede (Pseudoconfessio) der Anteia!

Es wird demzufolge durch die auch von WELCKER angeführte Homerstelle erhärtet, daß die Vorstellungen von «ἐθέλην» und «οὐκ ἐθέλην» auf zwei verschiedene Personen zu beziehen sind. In den Gedanken der Verse 21a und 22a bezüglich der Darstellung des ungenannten (Mädchens) fügt sich «οὐκ ἐθέλοισα», die metrisch einwandfreie Überlieferung, harmonisch ein; die Lesung erbringt zudem in dem aretalogischen Mittelteil des Gebets die geforderte Bestätigung für die Macht Aphrodites[179]. Für Peitho oder irgendeine Art der Überredung also ist in diesem Gedicht kein Raum.

Die Rhesis der Göttin erweist sich als symmetrisch aufgebaut. Sie begann mit dem Motiv der «φιλότας», das durch den Gegensatz in «ἀδικήει» aufgespalten wurde, sich mittels der Antithesen der sechsten Strophe detaillierend entfaltete und schließlich zum Ausgangsmotiv der Rede der Gottheit zurückkehrte. Den Höhepunkt erreichte die Rhesis in V. 24: erst hier erfuhr man, daß Sappho einem – wohl ihrer – Mädchen zugetan ist. Zum anderen wurde offenkundig, daß es für Aphrodite nicht von Belang ist, wie die «φιλουμένη» zur «φιλία» sich verhält[180]: ihre (der Göttin) Macht ist ohnehin überlegen. Zugleich aber wird durch den «Schleier der Belanglosigkeit», der über die «φιλουμένη» in

174 Am Ende der kurzen «confessio» in V. 165a.
175 Sappho I 17 und 19 D.
176 Ilias 6, 165b.
177 Sappho I 20–23 D.
178 «Ich begehre, daß mir die ‹οὐκ ἐθέλοισα› zuteil werde.»
179 CASTLE, TAPhA 89 [1958] 72; KONIARIS, Hermes 95 [1967] 265; BOWRA, GLP 200
180 «... auch wider Willen.»

V. 24[181] geworfen wird, auch deren Person, ihr *Name*, in den Bereich des Irrelevanten[182] gerückt: die Verhaltenheit dieser Ode, die Anonymität zu wahren, ist kunstvoll und besonders glücklich gelungen.

Hatte Sappho nach der fünften Stanze erstmalig einen leichten Einschnitt im permanent anwachsenden inneren Tempo[183] des Gedichts konstituiert, so setzt sie nunmehr im Anschluß an die Rede der Göttin nach der sechsten Strophe eine gravierende Pause an. In stetigem «crescendo» führte die innere Bewegung der Ode zur Rede, zur Verheißung Aphrodites, welche diese Entwicklung auffing, weiterführte und «decrescendo»-artig beschloß. Dabei bereitete die erste, schwächere Pause nach V. 20 jene stärkere nach V. 24, beide gemeinsam – in kontinuierlicher Steigerung des Einschnitts – das Gedichtsende nach V. 28 vor.

H. Fränkel machte in seiner Abhandlung von 1924 auf den unterschiedlichen Charakter der beiden Pausen aufmerksam[184], die R. Pfeiffer – in Übersteigerung der Fränkelschen Konstatierung der Geschlossenheit des Gedichts – hinweginterpretierte[185]. Während Max Treu sich der Ansicht Pfeiffers anschloß[186], geht A. Cameron[187] beträchtlich über jene von Fränkel hinaus, indem er zu diesem Phänomen ausführt: «The fifth stanza concludes with an emphatic request for the identity of the ‹wrongdoer›, and to pass from that with a καὶ γὰρ to ... (the) version of the sixth stanza is intolerably harsh. The transition from the sixth to the seventh stanza is equally harsh ...». – Es zeigte sich dagegen, daß das innere Tempo der Ode durch die zwei Einschnitte gemindert wurde und – heuristisch betrachtet (gemäß der künstlerischen Intention, den Austakt der Ode vorzubereiten) – mit steigender Dauer der Pausen[188] auf das Ende des Liedes vorausverweist.

Nach der Anaklese (1–2a), der λιτή[189] (2b–4), in welcher sich apotreptische, aretalogische und anakletische Elemente vereinigt finden, leitete Sappho im Anschluß an die Epiklese (5a) zum «Meritiv-Exempel» (5b–24) über. Das «tertium comparationis» war hierin die lokale Vorstellung («τυίδ'» – «πήλοι»)[190]. Mittels der Partizipien wurde zugleich eine zweite zeitliche[191] wie räumliche[192] Dimension hereingenommen. Für die Zeitebene (5b) fehlte jedoch ein Pendant in der Epiklese (5a). Die Spannung dieser «Unausgeglichenheit» – sie offensicht-

[181] Piccolomini, Hermes 27 [1892] 10.
[182] Schadewaldt, Sappho [1950] 89.
[183] Ingarden, Das literarische Kunstwerk [²1960] 46ff., bes. 47 u. Fußnote 1.
[184] Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur, GGN [1924] 63–127, bes. 71ff.; Boeckh, Encyklopädie und Methodologie der phil. Wiss. 140–168.
[185] Pfeiffer, Philologus 84 [1929] 144 (Fußnote 8) u. 145.
[186] Treu, Sappho [³1963] 177.
[187] Cameron, Harvard Theological Review 57 [1964] 238; Wili, Neue Jbb. f. Wiss. 6 [1930] 364.
[188] Fränkel, l. c. 49–50.
[189] G. L. Koniaris, Philologus 109 [1965] 36.
[190] Der Gedanke «komm hierher, wenn du jemals von ferne (hierher) kamst» ist verschoben zu «..., wenn du jemals von ferne hörtest ... und kamst».
[191] Sappho I 5 b D.

lich selbst empfindend und als poetisches Moment verwendend – hält Sappho bis V. 25a aufrecht: erst an dieser Stelle wird das (von V. 5b aus betrachtet) rückwirkend (für V. 5a) zu fordernde «νῦν» hereinbezogen, so daß jetzt die Schicht der unmittelbar vorliegenden Gebetssituation wieder als ungebrochen gegenwärtig ersteht. Der Tempuswechsel innerhalb des Mittelteils (V. 15/16) führte allmählich aus der Vorzeitigkeit des vergangenen Geschehnisses über die Gleichzeitigkeit eben jenes vormaligen Erlebnisses zur Nachzeitigkeit des genannten Erfahrnisses (V. 15–24). Bei dieser früheren Begebenheit verhieß Aphrodite für eine Zukunft, die zwischen der vergangenen Situation (5b–24) und dem Zeitraum (1–5a; 25–28) der gegenwärtigen gelegen ist, ihr machtvolles, unverhinderliches und erfolgreiches Eingreifen (21–24)[193].

Beachtet man nun, daß durch die Synkrisis der Fakten beider Begebenheiten (V. 15b–18a, V. 6a, V. 2b–4) gleichsam psychagogisch die Illusion einsuggeriert wird, V. 16–20 beziehe sich auf die unmittelbar vorliegende Situation, dann zeigt sich infolgedessen, daß auch die Verheißung (21–24) ebenso ausgerichtet ist. Erst durch «καὶ νῦν» (25a) wird man rückwirkend inne, daß man einer immanent sich konstituierenden Illusion erlegen ist. Die zukunftbezogene Perspektive der Verse 21–24 behält Sappho jedoch – nunmehr von der unmittelbaren Gebetssituation ausgehend – in den Imperativen bei (lediglich in V. 27a setzt sich noch einmal die Gegenwart der direkt vorliegenden Anrufung durch)[194].

Zugleich ist in der letzten Stanze des Gedichts die gesamte Ode in der Vielzahl ihrer inneren Bezüge, Vor- und Rückverweise transparent. Während hinter «ἔλθε» (25a) die Epiklese aus V. 5a ersteht, dann aber auch «ἦλθες» aus V. 8b – und somit die vormalige «descensio» –, während in der Bitte um Erlösung (25b–26a) die «λιτή» des Eingangs mitschwingt (3–4), ferner die Aufnahme dieses Gedankens durch Aphrodite (15b) innerhalb der indirekten, darauf in der direkten Rhesis der Gottheit (20b) – während überdies in der Vorstellung des «Sehnens des Herzens» der Sappho (26b–27a) das Begehren der Lyrikerin aus V. 2b anklingt, sodann jenes in der «oratio obliqua» Aphrodites (17–18a), zudem das «θῦμος»-Motiv aus V. 4 und V. 18, während schließlich die allgemein gehaltene Vorstellung des Objekts der Sehnsucht (26b: «ὄσσα») auf die Kolon-Anfänge von V. 15b–17 zurückverweist –, nimmt V. 27b–28 die Gestalt der Göttin, wie sie in der Anaklese (1–2a) und im Makarismos (13b–14) gezeichnet wurde, prononcierend und überhöhend wieder auf[195]: Aphrodite selbst – will

[192] Sappho I 6 b D.
[193] Page, Kommentar 15–16; Puccioni, Antiquitas III [1948] 98; Bolling, AJPh 79 [1958] 280; Putnam, Class. Journal 56 [1960] 81; Burn, The Lyric Age of Greece [1960] 236.
[194] Auch in der Gestaltung der Rahmenpartie ist der Verweis auf das Präsenz der unmittelbaren Gegenwart symmetrisch angeordnet: er begegnet im zweiten wie zweitletzten Vers.
[195] Das zweimal in diesem Gebet an Aphrodite verwendete «σὺ δ'» begegnet nicht zufällig nur in V. 13b (Makarismos) und V. 27b.

sagen: die Gottheit in ihrer charakteristischen, ureigenen Kraft[196] – möge Mitkämpferin («comrade-in-arms») sein[197].

Hatte die Einleitung des kletischen Hymnus ihren Gang über die spezifizierende Beschreibung der Göttin in der Anaklese und die detaillierte «λιτή» zur Epiklese (5a) genommen, so kehrt der Gedankengang in der abschließenden Rahmenpartie – symmetrisch[198] – über die Wiederaufnahme der Epiklese (25a) und die aspektbezogen-differenzierte[199] «λιτή» zu der mehr dem Anliegen Sapphos gemäß modifizierten Erscheinungsform der Göttin, die in die Abfolge der Bitten (25ff.) hereinbezogen wird, zurück.

Wie im Eingang des Gedichts ist Aphrodite auch hier (25ff.) souverän überlegene «πότνια δάμναισα». Dieser Zug freilich wird durch die Momente der Intimität des Verhältnisses der Lyrikerin zu der Gottheit – Details, welche – über das Medium der Erinnerung[200] hereingenommen – den Stimmungshintergrund der unmittelbar vorliegenden Situation (V. 1–5a; 25–28) nuancieren und bereichern, über die Aspekte des Unwiderstehlichen, Entrückt-Erhabenen der Göttlichkeit Aphrodites hinaus – um den des «σύμμαχος» erweitert: Aphrodite möge «Waffengefährtin», «comrade-in-arms» sein[201] – das etwa mit bunten Blumen im Arm (als Kranz oder wie auch immer)? Die Fragen stellen, heißt – sie verneinen: ein größerer Eklat zwischen Beginn und Ausgang der Ode, die unzweifelhaft aufeinander bezogen sind, läßt sich schwerlich denken.

Die Vorstellung der Einleitung: Aphrodite throne fern im Prunk ihrer Farbenfülle – wirkt auch in die letzte Stanze herein; deshalb nochmals die Epiklese! Nach der (negativen) Bitte um Befreiung von den Kümmernissen (die Bitte in V. 3 war auch verbatim negativ formuliert, anders dagegen V. 25b/26a) und jener um Erfüllung des Sehnens wendet sich die poetische Blickrichtung von allem Äußeren ab, ausschließlich – wie in der Anaklese – der Gottheit zu: halte «das und das» fern, gewähre «das und das», du selbst aber sei ... Waffengefährtin»[202]. Ob mit der Feststellung, in diesem Gedicht liege eine archaische Ringkomposition[203] vor, etwas Wesentliches für das Verständnis erzielt ist, dürfte die Frage sein. Überdies führt auch der Versuch einer rein kultusbestimmten Einordnung des Hymnus zu nichts[204].

[196] Ilias 14, 198–199 u. ö.; vgl. Bowra, GLP 204, Zeile 6ff.; W. Castle, TAPhA 89 [1958] 73; A. Schmitz, LEC 30 [1962] 382–383; G. L. Koniaris, Philologus 109 [1965] 36.
[197] Koniaris, Philologus 109 [1965] 30–36.
[198] Strenggenommen liegt Axialsymmetrie vor.
[199] Daß Sappho im letzten Kolon die Anspielung auf sich selbst meidet, erbringt wiederum einen Beleg für die zarte Verhaltenheit der Lyrikerin.
[200] Schadewaldt, Sappho 88 u. ö.
[201] Lawler, Phil. Quart. 27 [1948] 80–84; Bolling, AJP 79 [1958] 275–82; Putnam, Class. Journal 56 [1960] 78–83; Lawler, Class. Journal 56 [1960] 349–51; Rüdiger, Griechische Lyriker, Griechisch und Deutsch, Zürich [1949] 86–87 u. 293, 1.
[202] Castle, TAPhA 89 [1958] 66–73. [203] Milne, Hermes 71 [1936] 126 u. 127, 1.
[204] Wilamowitz, Sappho und Simonides 42; Fränkel, Wege ... 50; Pfeiffer, Philologus 84 [1929] 144; Barnstone, Sappho [1965] Einleitung 24/25; W. Castle, l. c. 76.

Wenn Sappho in der letzten Strophe die Schicht der unmittelbar gegenwärtig vorliegenden Situation aus der Hintergründigkeit wieder hervortreten läßt, so beruht dies künstlerische Vorgehen auf der poetischen Freiheit, die sie dem eng begrenzten Rahmen des Genos abgewonnen hat. Sie ruft die Göttin als eben sie selbst (Aphrodite – «αὔτα») an. Jetzt aber ist die Ausrichtung der nunmehr erbetenen «descensio» und des Eingreifens der Gottheit (V. 25a) über Sappho als das nur «indirekte Ziel» der Niederfahrt Aphrodites auf die an dieser Stelle mit zartester Epoche verschwiegene «anonyma» gelenkt, gegen welche Kypris ihre Macht «im Kampfe» wenden möge. Zugleich jedoch erfährt ganz verhalten auch die Erfüllung des Wunsches der Sappho eine Andeutung: Aus der von Aphrodite Bezwungenen (Sappho) wird gleichzeitig – jetzt freilich nicht nur die Dienerin der Gottheit, als welche Kypris sie in Frg. 110 nach dem Zeugnis des Maximos von Tyros anspricht – die Mitbezwingende[205]: Sappho, die «σύμμαχος Ἀφροδίτας»[206]! Das «gemeinsame Dritte» zwischen Aphrodite und Sappho also, aufgrund dessen die Lyrikerin die Gottheit als ihre (Sapphos) «πότνια δάμναισα» in der «citatio»[207] (V. 5 u. 25) dennoch herbeirufen kann, wird erst hier, in der Aktion beider gegen eine dritte Person[208], ansichtig.

Die Gedankenbewegung dieses Gedichts hatte – entsprechend einem kletischen
Hymnos – ihren Ausgang bei der Anaklese genommen, von der fortschreitend
die innere Entwicklung der Ode sich über Bitte und Epiklese zum «Meritiv-
Exempel» vollzog, welches das vormalige Gebet, dessen Erhörung, die Nieder-
fahrt der Göttin, den Makarismos, die Epiphanie und Parusie – die Rhesis
Aphrodites, bestehend in Zitaten, Fragen und Verheißungen – hereinnahm und
zur abschließenden Epiklese und den Bitten überleitete. Wie stark hierin den
Elementen der Gattung Rechnung getragen wird, liegt auf der Hand. Dann
aber erweist es sich als unhaltbar, mit Wilamowitz[209] einzig in der mit Epitheta
geschmückten Anaklese (1–2a) ein Relikt des Genos der kletischen Hymnen
sehen zu wollen. Vielmehr hat Sappho an keiner Stelle den Rahmen der Gat-
tung gesprengt. Sie komponiert diese Ode freilich nicht als ein Kultlied – darin
ist Wilamowitz ohne Zweifel beizupflichten –, sondern als ein subjektives ero-
tisches Gedicht[210]. Die Gestalt des kletischen Hymnos aber ist formaliter konti-
nuierlich gewahrt. Als «psychagogisch verführend» allerdings erweist sich darin
die «Multifunktionalität» des Mittelteils, da hier das Meritiv-Beispiel in der
vormaligen Parallelsituation zugleich die Aretalogie darstellt, welche epikle-
tische, periegetische, dialogische, magische und andere Elemente enthält und das

[205] Die «lyrischen Peripetien» – das Umschlagen eines Zustandes in sein Gegenteil –
sind in diesem Gedicht Sapphos, wie sich bereits herausstellte, zahlreich zu beobach-
ten. Koniaris, Philologus 109 [1965] 36.
[206] Fredricksmeyer, TAPhA 96 [1965] 153–163, bes. 158.
[207] Wilamowitz, Sappho und Simonides 76.
[208] Auch hier begegnet – wie in Frg. 2 D – das poetische Mittel der Dreiecksbeziehung,
die im Kräftespiel zwischen Aphrodite, Sappho und der «anonyma» kenntlich wird.
[209] Sappho und Simonides 44.
[210] Smyth, GMP 233.

subjektive Anliegen Sapphos expliziert. Die aufgrund der Gattungsbestimmtheit zu postulierende Form des kletischen Hymnos ist – strukturell betrachtet – auch in dem Exemplum gewahrt, innerlich aber erreicht Sappho durch die Hereinnahme der dialogischen Momente und des subjektiv-erotischen Motivs die Grenzen dessen, was in dem Rahmen dieses literarischen Genos überhaupt möglich ist[211]. Die Ausgewogenheit der einzelnen Teile des Gedichts und ihre wechselseitige Bezogenheit schließen – wie sich zeigte – jegliche Unproportioniertheit[212] aus. Ebenso läßt die Vielzahl der Vor- und Rückverweise der Motive dies poetische Gebilde in seiner Harmonie als ein in sich schwingendes *einheitliches* und *geschlossenes Ganze*[212] ansichtig werden.

[211] Da Sappho in diesem Gedicht eine innere Erweiterung der Gattung erzielt, also nicht mehr das strenge Schema (wie es z. B. die oben aufgeführten homerischen Gebete aufweisen) verwendet (man vgl. auch das sogenannte Propemptikon, Frg. 25 D, oder die «Hochzeitslieder» außerhalb der Epithalamiensammlung des neunten Buches), legt sich die Möglichkeit nahe, die sapphische Dichtung als schon eine Spätform der frühgriechischen Lyrik zu verstehen; Wilamowitz, Sappho und Simonides 51, 1 u. 75; Durant, Das Leben Griechenlands [^{2}1957] 160; Aly, RE-Artikel «Sappho», Bd. I A 2, Spalte 2360, Zeile 18–20; Aly, Gesch. d. griech. Lit. [1925] 42ff.; Wilamowitz – Krumbacher – Wackernagel – Leo – Norden – Skutsch, Die griech. und lat. Literatur und Sprache [^{3}1924] (2. Abdruck) 40ff.; Bengtson, Griech. Gesch. [^{3}1965] 66 u. 118[4].

[212] Page, Kommentar 18.

III Das Gebet an Kypris Antheia

(Frg. 5/6 D)

1. Textkonstitution

Die Diskussion grundsätzlicher Fragen, wo Eingang und Schluß des Gedichts anzusetzen seien, welche Lesungen als sicher oder doch wenigstens als wahrscheinlich gelten können, ist – seit der Erstveröffentlichung des ptolemäischen Ostrakon durch Medea Norsa[1] – unentwegt vorangetrieben worden. Der heutige Stand dieser Auseinandersetzung erweist zwar eine beachtliche Zahl wichtiger Detailprobleme als gelöst, doch in der Beurteilung der Anlage und des Aufbaus dieses Fragments hat bislang kein Erklärungsvorschlag sich durchzusetzen vermocht. Hatte Medea Norsa die Wortreste vor der ersten wiederherstellbaren Strophe[2] als Residuen der Eingangsstanze betrachtet, mit der Anrufung in der – nach dieser Zählung – fünften Strophe das Gedicht endigen lassen[3], so sieht Rudolf Pfeiffer[4] in den Worten «Δεῦρ' ὔμως (?) +Κρητες+» den Beginn der Stanze und des Gedichts überhaupt. Es schließt für ihn hingegen nicht – wie bei Medea Norsa – mit den letzten Worten des Ostrakon – nach R. Pfeiffers Lesung: «νέκταρ οἰνοχόεισα» –, sondern setzt sich in den bei Athenaios[5] darauffolgenden Worten, die R. Pfeiffer zu einem sapphischen Vers umgestaltet, und dem nachgetragenen Imperativ des «Deipnosophistenzitats» fort. In Anlehnung an R. Pfeiffer pflichtet auch C. Theander der Auffassung bei, das (vorliegende) Ostrakon enthalte zwar den Anfang der Ode, nicht aber ihre Abschlußstrophe[6]. Mit Schubart, der durch verschiedene persönliche Beiträge E. Lobels angeregt wurde, kehrt der Gang der Interpretation des Ostrakon bereits wieder zum Aufbau-Verständnis Medea Norsas zurück[7]: erhalten sei ein fast vollständiges Gedicht. Es fehlten lediglich – von einigen Verderbnissen abgesehen – die Anfangs-Verse der ersten Stanze und wenige Worte der vorletzten Strophe.

[1] Annali della R. Scuola Normale Superiore Universitaria di Pisa. Serie 2. Lettere e Storia e Filologia. Vol. 6 [1937] Fasc. 1–2, P. 8–15, Bologna 1937: Norsa, Medea (Saffo, Ostraco di Saffo e Ptol. Tempo). Versi di Saffo in un ostrakon del sec. II A. C., 8ff.

[2] s. Anm. 1.

[3] l. c. 10ff.

[4] Philologus 92 [1937] 117ff.; Theander, Philologus 92 [1937] 467[9].

[5] Turyn, Studia Sapphica, Eus. Suppl. 6 [1929] 6; Bergk, Poetae Lyrici Graeci, Leipzig [^{4}1882] III 91, Frg. 5.

[6] Theander, Philologus 92 [1937] 465ff.; Matthiessen, Gymnasium 64 [1957] 554ff.

[7] Schubart, Hermes 73 [1938] 297ff.; Matthiessen, Gymnasium 64 [1957] 558; Siegmann, Hermes 76 [1941] 422.

Ähnlich wie SCHUBART lehnt sich auch A. TURYN an das Gliederungsverständnis der Herausgeberin des Ostrakon an[8]. Seine Interpretation erzielt gleichfalls das Ergebnis, daß die letzten Buchstabengruppen vor der ersten wiederherstellbaren Strophe die Überleitung zur Landschaftsbeschreibung sind. An der Anspielung auf Kreta hält TURYN mit MEDEA NORSA fest[9]. Während ihrer Flucht nach Sizilien habe Sappho wohl vorübergehend dort geweilt. TURYN befaßt sich sodann detailliert mit der ἔκφρασις des Mittelteiles dieses Gedichts. Er ist dabei bestrebt, mit den Kriterien der vergleichenden Religionswissenschaften die Gedankenwelt des «locus amoenus» in den Gesichtskreis orphisch-pythagoreischer Eschatologie einzuordnen[10]. Wenn TURYN schließlich auch von «sapphic eschatology» spricht – ein Thema, auf das er wegen Mangels an Material nicht ausführlich eingehen zu können versichert –, dann ist es gewiß berechtigt, derartigen Ansichten gegenüber Bedenken zu tragen. In den Erwägungen über das Ende des Gedichts beweist TURYN ein ausgewogenes kritisches Urteil. Mit knapper, präziser Diktion analysiert er die Gliederung dieses kletischen Hymnos', konstatiert die Symmetrie[11] zwischen der Epiklese (V. 5) im verlorenen Eingang und dem Gebet am Schluß der Ode (besonders zwischen «δεῦρυ» V. 5 und «ἔνθα» V. 17) und weist die Vermutungen von KAIBEL und PFEIFFER, der Hymnos Sapphos finde in den bei ATHENAIOS als Austakt des Kapitels überlieferten Worten seine Fortsetzung, unter Berufung auf die Urheberschaft des ATHENAIOS zurück. Mit dem Verständnis des Gedichtaufbaus, das M. NORSA und TURYN entfaltet haben, stimmt ferner FRANÇOIS LASSERRE[12] überein. Er betrachtet Frg. 5/6 D in Analogie zum I. Gedicht und gelangt zu dem Resultat, daß ein «σχῆμα σαπφικόν» vorliege, da V. 5 («δεῦρύ μ'αἰ Κρήτε(σ)σι [ἔβας ἔ]ναυλον . .» und V. 17 («ἔνθα δὴ σὺ . . .), letzte Strophe, aufeinander zu beziehen seien. ANDRÉ RIVIER[13] hingegen reduziert das Ostrakon-Gedicht auf nur vier Strophen. In seiner vorwiegend textkritisch und textkonstitutions-orientierten Abhandlung beginnt das Gedicht mit der Herbeirufung der Gottheit, deren Name jedoch erst in der letzten Strophe genannt wird. Die Einleitung wird von den Worten gebildet: «Δεῦρύ μ' αἰ Κρήτε(σ)σι π[οτ', ἔλθ' ἔ]ναυλον . . .», der Schluß des kletischen Hymnus durch: «ἔνθα δὴ σὺ . . . Κύπρι . . . νέκταρ οἰνοχόαισο(ν).» Mit der Interpretation WOLFGANG SCHADEWALDTS[14] nähert sich die Entwicklung

[8] TURYN, TAPhA 73 [1942] 308ff.; MATTHIESSEN, Gymnasium 64 [1957] 556.
[9] WILAMOWITZ, Sappho und Simonides [1913] 24/25.
[10] Über den vermeintlichen orphisch-pythagoreischen Einfluß auf Sappho vgl. WILAMOWITZ, l. c. 25ff. u. 33ff.; GIGON, Artemis-Lexikon, Artikel Orphik, Einleitung (2); FRITZ, RE, Bd. XXIV [1963] Pythagoras, Sp. 172, Zeile 46–50; BACKOFEN, Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der Alten Welt, München [1956] 491ff., § 140.
[11] PRIEN, Die Symmetrie und Responsion der sapphischen und horazischen Ode, Lübeck [1865].
[12] LASSERRE, Mus. Helv. 5 [1948] 15; J. M. MILNE, Hermes 71 [1936] 126ff.; TURYN, Studia Sapphica, Eus. Suppl. Vol. 6 [1929] 6, Zeile 17; GALLAVOTTI, Riv. di filol. 94 [1966] 257ff., bes. 265; MANFREDI, Pap. Società Ital. [1965] 16–17.
[13] RIVIER, Mus. Helv. 5 [1948] 227ff
[14] Sappho [¹1950] 78ff.; THEILER – VON DER MÜHLL, Mus. Helv. 3 [1946] 22ff.

der Forschung wieder der Position MEDEA NORSAS. Vor der Erwähnung der «descensio» in den letzten Zeilen der Eingangsstrophe – (wie SCHADEWALDT annimmt) – suppletiert er «Kypris». Er verbindet darauf die in den Lesungen von M. NORSA[15] und A. TURYN[16] zugrunde liegenden Vorstellungen und ergänzt diesen Gedanken zu der Epiklese: «Kypris Komm, eilends von des Himmels Häuptern / Herabgegangen. Hierher mir . . .»[17]. Aus diesem, nur mehr in Andeutungen kenntlichen Gedichtseingang erschließt SCHADEWALDT treffend die Gesamtintention der Ode als die Darstellung der «wirkenden Gegenwart ihres (der Aphrodite) ganzen Wesens». Ihren Höhepunkt und Abschluß erreicht die künstlerische Absicht in der 5. Strophe, mit der zugleich der Hymnus endigt[18].

Von verblüffender Ähnlichkeit mit SCHADEWALDTS Verständnis des Gedichtsanfanges und -endes – doch ohne Abhängigkeit von ihm, da früher konzipiert, lediglich ein Jahr später veröffentlicht – ist die Interpretation H. FRÄNKELS[19]. Er faßt den Eingang dieses Gedichts, die Verse von den ersten Buchstabeneinheiten des Ostrakon, als Epiklese Aphrodites auf, die «von Himmelshöhen hernieder hierher» – in die Nähe Sapphos – kommen möge[20]. Zu einer Auslegung des Kunstwerks gelangt FRÄNKEL indes nicht. Er stellt lediglich phänomenologische, in diesem Fall zumeist religionsgeschichtlich-vergleichende Betrachtungen an. Die Ausführungen sind überdies auf nur eine knappe halbe Seite begrenzt[21], so daß FRÄNKEL schon aufgrund dessen der formalen Problematik schwerlich gerecht werden konnte[22]. Der Aufbau des Gedichts gliedert sich für ihn – ähnlich wie bei SCHADEWALDT – in Einleitung: V. «1»–5a; Mittelteil: V. 5b–«16» und Schluß: V. 17–20. Das Ende dieses kletischen Hymnos ist also durch das Ostrakon festgelegt, die Fortsetzung bei ATHENAIOS ausgegrenzt. GALLAVOTTI dagegen richtet in seiner Textausgabe[23], die mitunter von seiner früheren Abhandlung beeinflußt ist, bisweilen jedoch beträchtliche Abweichungen aufweist, die Position, die R. PFEIFFER als erster bezogen hatte, wieder auf. Dabei löst er die erste Zeile des Ostrakon vom nachstehenden Text ab. Seine Verszählung beginnt mit «δεῦρύ μ'», sie endigt mit «οἰνοχόαισον». GALLAVOTTI verzichtet jedoch auf jegliche Interpunktion nach der letzten Zeile seines Textes, da er augenscheinlich auf einen nachfolgenden «dativus commodi» im Sinne des ATHENAIOS rechnet, dessen Zitat aus diesem Gedicht er mit samt dem dortigen Umtext in Kurzfassung S. 87 aufführt. Der Hinweis auf die Möglichkeit des Gedichtendes nach dem Schluß-Vers der angedeuteten Zählung zeigt letztlich aber, daß GALLAVOTTI zu

[15] SETTI, Studi Italiani 19 [1943] 126ff.
[16] TURYN, TAPhA 73 [1942] 308.
[17] LOBEL, 'Αλκαίου μέλη [1927] XLIV; RIVIER, Mus. Helv. 5 [1948] 227ff.
[18] SCHADEWALDT, Sappho 82.
[19] Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums [1962] 203ff.
[20] SCHUBART, Hermes 73 [1938] 297ff. und Philologus 97 [1948] 312ff.
[21] MERKELBACH, Philol. 101 [1957] 26ff.
[22] GALLAVOTTI, Saffo e Alceo I [³1962] 87.
[23] C. GALLAVOTTI, Studi Italiani N. S. 19 [1941] 175–202.

keinem sicheren Verständnis der Hymnos-Struktur hat gelangen können. Ebenso D. PAGE[24]. Kenntlich ist bei ihm die Tendenz, den Text des Gedichts erst mit der zweiten Zeile, die die Scherbe überliefert, anhebenzulassen. Die Eingangsworte auf dem Ostrakon seien «obskur», gehörten vielleicht zu einem anderen Lied. PAGE stößt bei diesen Erwägungen auf widersprüchliche Konsequenzen, so daß er schließlich, da die Fakten zu unsicher, die Vermutungen allzu zahlreich seien, seine Überlegungen zum Problem des Gedichtanfangs als unergiebig abbricht. Die gegenteilige Interpretation, auch die ersten Worte der Scherbe dem Hymnos zu integrieren, behandelt PAGE nur unzureichend. Obwohl er bei dieser Annahme auf weniger Schwierigkeiten stößt als bei seiner oben angedeuteten, läßt er im Grunde eine Aufnahme dieser Worte in den Text daran scheitern, daß er seine Vermutung, in der zweiten Zeile des Ostrakon sei «aus Kreta» sicher zu lesen, aufrechterhalten möchte (S. 35, Anm. 2). Befremdlich wirkt freilich betreffs dieser Erörterungen von PAGE seine endgültige Ansicht (S. 39/40): der einheitliche Text auf dem Ostrakon, der erst mit Zeile 2 beginne, besitze keine Eingangsstrophe, sondern sei aus dem Zusammenhang herausgenommen; Zeile 1 hingegen, die nach Auffassung vieler Interpreten – wie PAGE selbst bedingtermaßen zugesteht (S. 35, Anm. 2) – als Anfang verstanden wird und werden kann, gehöre zu einem anderen Gedicht. Wie wenig sinnvoll diese erkünstelte Hypothese ist, dürfte evident sein. In seiner Gesamtwürdigung beschränkt sich PAGE bei der Besprechung der Ode sodann fast ausschließlich auf das Phänomen der Epiphanie und der Möglichkeit von deren glaubwürdiger Realität bei Sappho, indem er diese Gegebenheit in der vorangehenden und späteren Literatur näher untersucht. Trotzdem aber betrachtet er das Gedicht, in dessen – nach der Überlieferung der Scherbe – letzter Strophe gerade diesem Gegenstand – entsprechend der Gestaltung des «Gebetes an Aphrodite», das mit der Bitte um Epiphanie endigte – in adäquater Weise Rechnung getragen worden war, als unvollständig. Vermutet er doch, daß den Worten der sprechenden Person bei ATHENAIOS eine sapphische Wendung zugrunde liege (S. 39, 16, und S. 43, Fußnote 1), das Gedicht im Original also noch eine Fortsetzung besessen habe.

Während jedoch PAGE noch bestrebt war, ein umfassendes Aufbau- und Inhaltsverständnis zu erstreben, setzt sich in den jüngeren Arbeiten zu diesem Gedicht vielfach ein konjekturalkritisches Interesse durch. J. C. KAMERBEEK behandelt lediglich die Crux im drittletzten Adoneus (die Überlieferung des Ostrakon zugrunde gelegt)[25]. Seine Anlehnung an den Kommentar von PAGE ist evident. KAMERBEEK gelangt aber insofern über PAGE hinaus, als er dessen gemeinsam mit LOBEL vorgeschlagene, vom Ostrakonschreiber[26] intendierte Lesung in den Text setzen möchte. MATTHIESSEN ferner läßt seine Arbeit auf der selbstgewonnenen Umschrift einer Abbildung der Scherbe basieren. In detail-

[24] PAGE, Kommentar [²1959] 34ff.

[25] KAMERBEEK, Mnemosyne IV 9 [1956] 97ff.; BEATTIE, Mnemosyne IV 9 [1956] 103ff.; VERDENIUS, ebenda 102; KOSTER, ebenda [1964] 374; ders., ebenda [1965] 75; HEITSCH, Rhein. Museum 105 [1962] 284ff.; BERGK, PLG III [1882] 91; RISCH, Mus. Helv. 19 [1962] 197–201.

lierter Auseinandersetzung mit den bereits vorgegebenen Lesarten konstituiert er einen in seiner Struktur überzeugenden, hinsichtlich der einzelnen Konjekturen indes anfechtbaren Text. Die Eingangsworte des Ostrakon verbinden sich bei ihm harmonisch mit den nachfolgenden Strophen. Verschiedentlich kommt er dem paläograhischen Befund auf dem Ostrakon näher als die neueren Editoren[27]; oftmals allerdings werden seine Vorschläge dem Buchstabenbestand der Scherbe nicht gerecht[28]. Sein Verdienst ist es jedoch ohne Zweifel, die innere Zielstrebigkeit der Gedanken, die in der fünften Gedichtsstrophe ihren Höhepunkt und Ausklang erreichen, sowie die Bezogenheit von descensio und Bitte um Epiphanie als Kriterien der äußeren Grenzen des Gedichts erkannt zu haben. Mit diesen wenigen, freilich zwingenden Ergebnissen schließt MATTHIESSEN seine skizzenhaft-knapp gehaltenen Ausführungen zu Interpretation und Strukturanalyse ab.

Während aber MATTHIESSENS Arbeit sich durch kritische Reflexion auszeichnet, erscheint die in demselben Jahr veröffentlichte Arbeit R. MERKELBACHS als ein empfindlicher Kontrast dazu: sie führt, wie MERKELBACH in einer prophylaktischen Zwischenbemerkung einfügt, für den reservierten Leser, der dessen (M. s.) Prämisse vom «Leben im Mythos» und dem Verständnis «der Mädchenschaft» nur mit Skepsis gegenübertritt, in das Reich «phantastischer Spekulation»[29]. MERKELBACHS Interesse an dem Gedicht ist einzig auf die Topographie beschränkt. Da deren konkrete Ausgestaltung, die angeführten Detailvorstellungen, nicht aber – formal gesehen – deren funktionale Bedeutung für den Umtext, mit dem mythischen Nymphengarten zu vergleichen, faktisch: zu identifizieren sei, gelangt MERKELBACH zu der Verallgemeinerung, Sapphos Mädchen seien Bräute, «νύμφαι» in diesem Sinne. Was er unter dem Begriff im einzelnen versteht, deuten seine Überlegungen auf S. 5 (l.c.) an. Letzlich erbringen jedoch diese Erörterungen, in denen zumeist nur Parallelstellen und verwandte konkrete Vorstellungen aufgeführt und ausgewertet werden, wenig Sinnvolles für das gedichtimmanente Verständnis von Frg. 5/6 D, so daß sich eine in extenso vorgenommene, methodische Übersicht rasch als überflüssig erweist. Mit MATTHIESSENS Arbeit verglichen, stellt hingegen die Untersuchung G. LANATAS den Versuch einer konsequenten Fortsetzung dar[30]. Wie sehr der Vorgänger nachgewirkt hat, wird allein aus dem äußeren Aufbau des Aufsatzes von G. LANATA ersichtlich. Auf die Einleitung folgt – wie bei MATTHIESSEN – die Umschrift des Ostrakon, welche die Verfasserin für mit dem Original übereinstimmend betrachtet; sodann – auf fast zwanzig Seiten – paläographische und textkritische Erörterungen. Den Abschluß bildet – ohne Interpretation oder Gliederungs-

[26] NORSA, l. c. 8; PFEIFFER, Philol. 92 [1937] 117.

[27] V. 1 MATTHIESSEN = V. 3 der absoluten Zählung: «ὠράνοθεν»; V. 3 MATTHIESSEN = V. 5 absolute Zählung.

[28] V. 5 absolute Zählung; V. 12 absolute Zählung; V. 14 absolute Zählung.

[29] MERKELBACH, Philol. 101 [1957] 25ff.; EISENBERGER, Philol. 103 [1959] 130ff.; sowie dessen Dissertation: Der Mythos in der äolischen Lyrik [1956] 122ff.

[30] LANATA, Studi Italiani 32 [1960] 64ff.

analyse – der von G. LANATA als autoritativ hypothetisch, jedoch wahrscheinlich betrachtete Text mit kritischem Apparat. Während sie hinsichtlich des Eingangs der Ode zu keinem sicheren Ergebnis gelangt, konstatiert sie das Ende des Hymnus entgegen PFEIFFER u. a. nach dem Gebet um Epiphanie am Schluß des Ostrakon.

Wie hingegen BURN[31] oder BOWRA[32] das Fragment auffaßten, ob als aus drei, vier oder mehr Strophen bestehend, ist nicht zu ersehen, weil dort beide Male dieser kletische Hymnos summarisch mit anderen Gedichten zusammengestellt und kaum als Einzelschöpfung gewürdigt ist. Erst MAX TREU ist wieder bestrebt, das Ostrakon-Gedicht unmittelbar und als Ganzes einer kritischen Würdigung zu unterziehen[33]. In einer präzisen, sehr knappen Kommentierung greift er die Hauptprobleme heraus (S. 180/181). Er konstituiert aufgrund dessen einen Text, der mit großer Vorsicht erwogen und so dem Stand der Forschung annähernd gerecht wird. Die ersten Wortreste der Scherbe werden als fragmentarischer Schluß der Eingangsstrophe verstanden, das Gedichtsende wird zurückhaltend nach der fünften Strophe vermutet[34]. Die gegenteilige Auffassung vertritt COLONNA[35]. Ohne die abweichenden Meinungen zu berücksichtigen oder über die Konsequenzen seines Vorgehens Rechenschaft zu geben, beobachtet er nur die Strophen 2–5 absoluter Zählung als einheitlich konzipierten, vollständigen kletischen Hymnos Sapphos. Gerade an der entscheidenden Stelle (V. 5 = 1 COLONNA) muß aber die Textkonstitution als veraltet gelten, da sie – eine unsichere Konjektur GALLAVOTTIS (Studi Ital. 19 [1941] 175ff.) – von dem Urheber selbst zugunsten einer letztlich noch weniger glücklichen Textlesung in dessen Sappho-Ausgabe von 1959[3] getilgt worden ist.

Es sind also im Verlauf der seit Veröffentlichung des Ostrakon erschienenen Interpretationen zu Frg. 5/6 D die vier grundsätzlichen Möglichkeiten für das Aufbauverständnis erwogen und vertreten worden[36]. Wie sich in der Übersicht zeigte, wurde die Ode bisweilen auf 16 Verse – die vier fast vollständigen Strophen der Scherbe – reduziert[37]. PFEIFFER, THEANDER u. a. faßten gleichfalls die erste, nur geringfügig lückenhaft überlieferte Stanze des Ostrakon (δεῦρυ) als Anfang des Gedichts auf; bei ihnen setzte sich jedoch der Text des Hymnos über die letzte Strophe der Scherbe hinaus fort. Hingegen verstand PAGE die genannten Stanzen des Ostrakon als Ausschnitt eines umfangreichen Gebildes:

[31] A. R. BURN, The Lyric Age of Greece [1960] 234.
[32] C. M. BOWRA, Greek Lyric Poetry [²1961].
[33] TREU, Sappho [¹1954, ²1958, ³1963, ⁴1968] 26–27, 180; anders TREU, Zetemata 12 [1955], Von Homer zur Lyrik, S. 210–211; HEITSCH, Rhein. Museum 105 [1962] 284ff.; RISCH, Mus. Helv. 19 [1962] 197ff.; WLOSOK, Die Göttin Venus in Vergils Aeneis [1967] 141; W. J. W. KOSTER, Mnemosyne IV 17 [1964] 374; CATAUDELLA, Atene e Roma 42 [1940] 199–201; KOSTER, Mnemosyne 18 [1965] 75; MALCOVATI, Athenaeum 44 [1966] 17, Zeile 8ff.; H. DILLER, Kl. Schr. [1971] 71.
[34] PFEIFFER, Philol. 92 [1937] 122; GALLAVOTTI, Riv. di filol. 94 [1966] 157.
[35] COLONNA, L'Antica Lirica Greca [1963].
[36] A. LESKY, Gesch. d. griech. Lit. [²1963] 169.
[37] PAGE, Kommentar [1959] 36, 1 und 39/40.

Schluß und Anfang, so meinte er, wären zu ergänzen. MEDEA NORSA, SCHUBART u. a. hatten insofern der Überlieferung der Scherbe Rechnung getragen, als Ihrem Aufbauverständnis zufolge – und darin war der tradierte Befund des Ostrakon adäquat einbezogen – die schülerhafte Niederschrift ein annähernd vollständiges Gedicht der Sappho bewahrt hatte: lediglich der Anfang der ersten Strophe sei ausgefallen[38].

Den Andeutungen des vorangehenden Überblicks war bereits zu entnehmen, worauf bei den nachstehenden Erörterungen zunächst das Gewicht gelegt werden würde. Es wird demgemäß zu fragen sein, ob die Strukturanalyse – über die Möglichkeit des Versuchs oder der Wahrscheinlichkeit hinaus – Kriterien der Sicherheit für die Abgrenzung des Hymnos, die Festsetzung von Eingang und Schluß, zu erbringen vermag. Gelingt es sodann, das Gedicht interpretatorisch als ein einheitliches und geschlossenes Ganze zu begreifen (vgl. aber PAGE), so erschließen sich damit neue Ansätze für die Würdigung dieser poetischen Schöpfung wie auch für das Verständnis von Sapphos Kunst, welche in diesem Poem ihre Gestaltung findet. – Zuvor jedoch der Text des Fragments, wie er sich aufgrund des obigen Resümees und des Vergleichs mit den Photographien bei PFEIFFER und MATTHIESSEN (l.c., Tafel XVII) ergibt:

2. Text

1	[. . . . .]	
2	[. . . . .]	
3	[. . . . .] ὠράνοθεν [. .][39]	1
4	[. . . . .] κατίοι[σα][40]	2
	[. . . . .]	
5	δεῦρύ μοι[41] Κρήτας ἐπ[ὶ τόνδ'] ἔναυλον[42]	3
6	ἄγνον, ὄππ[αι δὴ][43] χάριεν μὲν ἄλσος	4
7	μαλί[αν][44], βῶμοι δ' ἔνι[45] θυμιάμε-	5
8	νοι λι‹β›ανώτω[46].	6
9	ἐν δ'[47] ὔδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὔσδων	7
10	μαλίνων[48], βρόδοισι δὲ παῖς ὀ χῶρος	8

[38] SCHÖNBECK, Der locus amoenus von Homer bis Horaz [1962] 16 u. 76ff.; CURTIUS, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter [⁴1963] 192–209.
[39] PAGE, Kommentar 35.
[40] LANATA, l. c. 90, Anm. 1.
[41] GALLAVOTTI, Text 88.
[42] THEANDER, Philol. 101 [1937] 468; GALLAVOTTI, Studi Italiani 19 [1941] 183ff.; LASSERRE, Mus. Helv. 5 [1948] 15; RIVIER, ebenda 230; MATTHIESSEN, Gymnasium 64 [1957] 564; LANATA, Studi Italiani 32 [1960] 89; LOBEL – PAGE, ²PLF 4.
[43] MATTHIESSEN, l. c. 559.
[44] s. LOBEL – PAGE, z. St.
[45] PFEIFFER, Philol. 92 [1937] 125.
[46] Ebenfalls PFEIFFER, TURYN, MATTHIESSEN.
[47] LOBEL – PAGE, 4, Apparat; MATTHIESSEN, 556.
[48] so PFEIFFER.

11 ἐσκίαστ'[49], αἰθυσσομένων δὲ φύλλων 9
12 κῶμα κατάγρει[50]. 10

13 ἐν δὲ λείμων ἰππόβοτος[51] τέθαλε 11
14 τιτυρίννοισ'[52] ἄνθεσιν, αἰ δ' ἄηται[53] 12
15 μέλλιχα πνέοισι [...............] 13
16 [..............] 14

17 ἔνθα[54] δὴ σὺ στέμ[ματ'][55] ἔλοισα, Κύπρι, 15
18 χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρως[56] 16
19 ὀμ‹με›μείχμενον[57] θαλίαισι νέκταρ 17
20 οἰνοχόαισον[58]. 18

3. Übersetzung

[....................................]
[....................................]
[......................] vom Himmel
herabsteigend

hierher – zu mir, zu dieser heiligen Waldschlucht
Kretas ,wo ein anmutiger Hain von Apfelbäumen ist,
und Altäre darin – dampfend von
Weihrauch;

darin rauscht kühles Wasser durch die
Apfelzweige, und von Rosen ist der
ganze Platz beschattet, und – während die Blätter
schaukeln – ergreift der Schlaf;

darin ist eine rosse-nährende Wiese mit
Kannazeenblumen erblüht,
die Winde wehen sanft [................]
[...........................];

[49] Gegen NORSA und PFEIFFER.
[50] PAGE, Kommentar 37/38; BERGK, PLG III [^{4}1882] 91/92; HILLER – CRUSIUS, Anthologia Lyrica [1911] LII u. 195; LOBEL – PAGE, 4; SITZLER, Philol. Wochenschrift 47 [1927] 995; TREU, Von Homer zur Lyrik [1968] 211, Anm. 1; LATTE, Nachrichten der Göttinger Akademie der Wiss. [1953] 90; CHOLMELEY, The Idylls of Theocritus, London [1906] 373; GOW, Theocritus, Cambridge [^{1}1950, ^{2}1952] Bd. II, 529/30.
[51] SCHUBART, l. c. 301.
[52] PAGE, Kommentar 38; GALLAVOTTI, Studi Italiani 19 [1941] 183–187; MERKELBACH, Philol. 101 [1957] 27; PAGE, Kommentar 38, 10.
[53] PFEIFFER, Gnomon 2 [1926] 305ff.
[54] Vgl. WELCKER zu Frg. 5 BERGK.
[55] G. LANATA, Studi Italiani 32 [1936] 86 u. 90; SIEGMANN, Hermes 76 [1941] 422.
[56] STEFFEN, De duobus Sapphus carminibus redivivis. Trav. de la Soc. des Sciences et des Lettres 21 [1948]; LANATA, l. c. 90.
[57] SIEGMANN, Hermes 76 [1941] 422; TREU, Von Homer zur Lyrik [1955] 210.
[58] SCHADEWALDT, Sappho 78.

dort also nimm du die Priesterbinden, Kypris,
und schenke in goldenen Schalen –
mit Festesfreuden vermischt – reichlich
Nektar ein!

4. Interpretation

Der überschaubare Gedichtaufbau verrät eindeutig reihenden Charakter.
Zum tragenden Moment ist darin die lokale Vorstellung erhoben, wie die Ein-
gänge der vier relativ gut erhaltenen Strophen belegen. «δεῦρύ μοι» in V. 5 ver-
weist jedoch in dieser Abfolge über sich hinaus zurück auf die vorangehende
Stanze, da es einen Imperativ oder eine entsprechende Vorstellung beansprucht.
Es scheint also ähnlich wie in Sapphos «Gebet an Aphrodite» (V. 5: «τυίδ'»),
nun aber nicht gegensätzlich, sondern zusammenfassend die Bewegung der ersten
Strophe aufzunehmen und auf Sapphos persönliche Gegenwart auszurichten.
Auf diesen lokalen Fixpunkt beziehen sich sodann die räumlichen Vorstellun-
gen der nachstehenden Ekphrasis (6–«16»), die zunächst (V. 6b) hypotaktisch,
darauf (V. 7bff.) parataktisch angefügt sind. Die Gliederung der Topographie
ist klar aufgebaut, nach dem Prinzip der variatio gestaltet. Die Hinführung
zur Ortsschilderung (V. 4b–6a) einbeschließt das Phänomen der Bewegung, die
Erwähnung des Hains darauf ein statisches Moment. Zieht man die Linie dieser
beiden Punkte über die «citatio» hinaus in die erste Strophe des Gedichts aus, so
wird die Abwärtsbewegung der descensio als zwingend erforderlich offenbar:
die Niederfahrt vom Himmel herab. Mit ihr hinwiederum korrespondiert das
Bild der Aufwärtsbewegung in V. 7b–8: der Beschreibung der Weihrauch spen-
denden Altäre. V. 9 schließt – noch immer dem Gesetz der variatio folgend –,
um das akustische Element bereichert, erneut den Gedanken der Abwärtsbe-
wegung an; sodann wieder eine statische Vorstellung (V. 10b), die diesmal den
visuellen Bereich mit hereinnimmt. Der Entwicklungsgang der einzelnen räum-
lichen oder sensitiven Phänomene gipfelt nunmehr in der überhöhenden Zu-
sammenfassung der Verse 11 und 12, in denen Sappho die Verbindung von
«Statik und Bewegung» in der Beschreibung der Blätter[59] und die Ausweitung
der psychischen Sphäre auf die Gesamtsituation durch die Vorstellung des «er-
greifenden Schlafs»[60] gelingt. Die Alliteration (12) mag das unterstützen. Die
Symmetrie wahrend, schreitet der Gang der Gestaltung darauf über die Be-
schreibung erneut einer statischen, dem Moment des Visuellen Rechnung tragen-
den Gegebenheit (die blühende Wiese: V. 13–14a) fort zur Wiederaufnahme des
Motives der Bewegung (14b/15a), das schließlich zum Ausschwingen der Ek-
phrasis überleitet (V. «15b–16»). Der Eingang der fünften Strophe («ἔνθα
δὴ» –: 6: «ὄππαι δὴ ...») faßt die Topographie punktuell zusammen und

[59] SCHADEWALDT, Sappho 78; FRÄNKEL, Dichtung ... 204; BOWRA, GLP 197; TREU, Sappho 27.
[60] HEITSCH, Rhein. Museum 105 [1962] 285; RISCH, Mus. Helv. 19 [1962] 200.

biegt mit der Anrede an Kypris («σὺ . . .») auf die Epiklese in V. 5 und den vorangehenden Versen («1»ff.) zurück. Beachtet man bei einem Rückschluß von den einzelnen Fixpunkten der vierten Strophe des Ostrakon die Ergänzungsmöglichkeiten der ersten – die Bitte Sapphos an Aphrodite in V. 17ff. –, so nötigt die Symmetrie der Topographie, die in der dritten, innerhalb der Ekphrasis mittleren, Strophe ihr Zentrum und ihren Höhepunkt besaß (s. o.), dazu, die Korresponsion für die fünfte Stanze in der ersten zu suchen. Eben dort kann auch die von PAGE vermißte Anrede, überdies ferner die praedicatio und die Epiklese (Imperativ) erwartet werden. Somit ist an dem Charakter dieses Gedichts als eines kletischen Hymnos nicht zu zweifeln.

Sieht man einmal von dem luziden Gliederungsprinzip der Dreiteilung dieses Gedichts in Epiklese, Topographie und Gebetsbitte ab, so hat Sappho auch durch eine zweite Aufbaugesetzmäßigkeit die Struktur dieses Hymnos und seine äußeren Grenzen angedeutet. Die Gestaltung der räumlichen Vorstellungen ist nachweislich unter dem Aspekt der detaillierten Ausgrenzung und weiteren (V. 13ff.) zusammenfassenden Einbeziehung vorgenommen. Der erste lokale Bereich, welcher noch kenntlich wird, ist die kosmische Ordnung Aphrodites, zugleich die umfassendste Räumlichkeit: «ὠράνοθεν». Aus ihr wählt Sappho die nächst kleinere Einheit – Kreta – aus, darauf sodann die «Waldschlucht». Mit fortschreitender Einengung der lokalen Vorstellung über den Hain und die Altäre – allmählich setzt sich die kubische Dimension gegenüber der flächigen Ausmessung durch – gelangt die poetische Raumgestaltung zu dem Gedanken der Apfelzweige (zuvor Apfelbäume: V. 7), welche durch das Motiv des rauschenden Wassers (Wasserfalls) nach einer größeren Ordnung zubestimmt sind, zu dem der Rosen und schließlich der Blätter. In der Vorstellung des beschatteten Platzes bereitet sich jedoch hintergründig der Neuansatz zu umgekehrt-proportionaler räumlicher Ausweitung bereits vor, während das Motiv der Blüten (14) die gegenläufige Bewegung als übergreifende «Verzahnung» beendet. Der Gedanke der geräumigen, rossenährenden Wiese und die Vorstellung der – wiederum in den kosmischen Bereich – ausgreifenden Winde (vgl. V. 3) verweisen in die übergreifende Räumlichkeit Aphrodites zurück, wie es für den Schlußteil des Gedichts – trotz der Lücke[61] nach V. 15a – evident, für den Anfang geradezu als sicher gelten kann, da nur Aphrodite – als in diesem Hymnos angerufene Göttin – aus dem himmlischen Bereich herabzusteigen vermag. Jeweils die größte Raumvorstellung also umrahmt die Ekphrasis. Dies Gliederungsprinzip als über «ὠράνοθεν» hinaus im Anfang der Ode verwirklicht sich vorzustellen scheitert schon der Sache nach. Als Ergänzung verbleibt lediglich die auch von der zweiten Strophe her (PAGE 39/40) zu postulierende Anaklese einschließlich eines Imperativs[62]. Der Gestaltung des Gedichtanfangs sind somit durch den Typus des kletischen Hymnos und die nachweislichen künstlerischen Gesetzmäßigkeiten dieses Poems enge Grenzen gesetzt. Es verbleibt zu untersuchen, ob auch für den Schluß in V. 20 äußere Indizien ein zwingendes Ergeb-

[61] MATTHIESSEN, l. c. 562.

nis zu zeitigen vermögen. Daß der demonstrative Hinweis in V. 17 («ἔνθα δὴ σὺ») auf die Situation in V. 5a und die voraufgehenden Vorstellungen Bezug nimmt – unter gleichzeitiger punktueller Zusammenfassung der Topographie –, war bereits gezeigt worden. Der Imperativ in V. 20 wird mit dem für die Epiklese zu fordernden korrespondieren, ähnlich die personalen Apostrophe (17). Ferner belegt die Symmetrie der Dreiteilung die Bezogenheit der ersten und fünften Strophe. Zieht man außerdem den Schluß des «Gebets an Aphrodite» heran, so summieren sich förmlich die Anzeichen für Gedichtende nach V. 20. Dennoch aber zögern die meisten Herausgeber, diese Konsequenz zu ziehen. Die von Athenaios nach dessen Zitat aus Sappho, Frg. 5/6 D, angefügten Worte werden vielfach als mögliche oder gar sichere Fortsetzung des Gedichts erwogen. Eine endgültige Entscheidung kann indes nur aufgrund der Beurteilung jenes Passus getroffen werden.

Die entscheidende Stelle findet sich im elften Buch der Deipnosophisten 463e der Kaibelschen Ausgabe. 461e war Plutarch[63] als Redner eingeführt. Er handelte über Trinksitten der Griechen und Barbaren. Nach einer Aufreihung von Zitaten aus Xenophanes[64], Anakreon, Ion von Chios und Alexis von Tarent führt er Sappho an. Das Alexis-Zitat schloß mit dem Gedanken, daß, wer den Freuden des Diesseits, dem Trunk und der Aphrodite, zugesprochen habe, aus dem Leben scheide, als verließe er das schönste Fest. Unmittelbar darauf folgen die Worte, die das Sappho-Frg. 6 D einleiten:

«καὶ κατὰ τὴν καλὴν οὖν Σαπφώ·
‹ἐλθέ, Κύπρι,
χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἀβρῶς
συμμεμιγμένον θαλίαισι νέκταρ
οἰνοχοοῦσα›
τούτοις τοῖς ἑταίροις ἐμοῖς τε καὶ σοῖς.» –:

«und gemäß der schönen Sappho also:
Komm, Kypris, schenke
in goldenen Schalen – mit Festesfreuden
vermischt – reichlich Nektar
ein
für meine und deine Gefährten hier.»

Darauf geht Plutarch zu einem neuen Kapitel, dem der lokal wechselnden Trinksitten über. – Beachtet man den Inhalt des Alexis-Zitats, zudem die Art,

[62] SIEGMANN, Hermes 76 [1941] 418.
[63] KAIBEL, Athenaeus, Bd. I, Exzerpte aus dem ersten Buch des Athenaios, S. 2, Kap. 2, sowie auch Praefetio, S. XXVIII.
[64] Frg. 1 BERGK; bei Athenaios, Buch XI 462 c–f; MERKELBACH, Philol. 101 [1957] 25ff.

wie die Sappho-Strophe eingeleitet wird, so kann kein Zweifel daran bestehen, daß diese Dichteranführung als in die vorliegende Gesprächssituation der Deipnosophisten gesprochen verstanden werden soll. Und eben diese Beobachtung wird bestätigt durch die «Dialogszenerie», in welcher Plutarch das Wort erteilt war: es war die Zeit, sich zu Tische zu legen. Als man das getan, begann der »Deipnosophist» Plutarch. Diese «Szene» beschließt er, indem er die «Ouvertüre» seiner bunt-schillernden Rede – wie es einem gebildeten Menschen nach Ansicht des Athenaios' ansteht – situationsbezogen mit einem literarischen Trinkspruch beendet. Die Stanze Sapphos eignete sich insofern besonders gut, als zuvor bei Alexis von Trunk und Aphrodite gehandelt worden war. Nunmehr wurden diese Vorstellungen in dem Bild Sapphos von der Nektar spendenden Kypris zusammenfassend aufgenommen und durch die geistvolle Modellierung auf die als real gedachte Trinksituation gelahrt aktualisiert. Der nach diesem «Trinkspruch» neu einsetzende Redeteil postuliert überdies auch kompositorisch den voraufgehenden Einschnitt: die Pause.

Es befremdet ferner, daß in der Hinzufügung des «Athenaios-Plutarch» das Maskulinum Verwendung findet. Für Sappho käme ohnehin nur ein Femininum in Betracht[65]. Den sichersten Erweis «athenäischer Provenienz» der genannten Worte dürften hingegen prosodische Beobachtungen erbringen. Liest man nämlich die Fortsetzung der Strophe Sapphos prononciert nach den Regeln der akzentuierenden Metrik[66], so erhält man – bei Zugrundelegung der Kaibelschen Textkonsitution – einen einwandfreien «sapphischen Elfsilbler». Jeweils longum und Akzent stimmen überein. Die syllaba anceps am Ende des Metrums ist nach des «Athenaios' eigenem Verständnis» gestaltet. Infolgedessen findet der Trinkspruch des «Plutarch» durch die Meisterschaft dieses Gesprächsteilnehmers, selber «sapphisch» dichten zu können[67], einen glanzvollen, spielerisch-intellektuellen Austakt: das Ganze erweist sich als eine musterhafte Prunkrede der «Zweiten Sophistik». – Hervorgehoben zu werden verdient in Anbetracht dieser Beobachtung freilich F. G. Welckers Konstatierung hinsichtlich der Fortsetzung des Sappho-Zitats bei Athenaios; von jenen Worten gilt unzweideutig: Athenaei sunt[68]. Indem also die glanzvolle Feststellung Welckers sich als überzeugend und zwingend erweist, die durch verschiedene Mittel realisierten Gliederungsprinzipien zudem die Symmetrie des Aufbaus kenntlich werden lassen und diese Indizien der Struktur zu der Erkenntnis nötigen, daß die obersten Worte des Ostrakon als Residuen der ersten Strophe des Gedichts zu werten sind, stellt sich der vorliegende kletische Hymnos an Kypris aufgrund der Analyse seiner Anlage als ein fünfstrophiges[69], in den einzelnen Teilen korres-

[65] Sappho, Frg. 11 D; Athenaios, Deipnosophisten XIII 571d.
[66] Schubart, Hermes 73 [1938] 300; Maas, Griechische Metrik 2, Zeile 3ff., und 5, 19ff.
[67] Auch «ἐλθέ» bei Athenaios unterliegt dem Verdacht nicht-sapphischer Herkunft.
[68] Bergk, PLG III 91 zu Frg. 5.
[69] Siegmann, l. c. 420.

pondierendes Gebilde dar, dessen Anfang mit Bestimmtheit, dessen Schluß mit Sicherheit eruiert werden kann.

Hatte bereits die Strukturanalyse den Eingangscharakter der ersten Worte des Ostrakon aufgezeigt, so erhärtet auch der Einblick in die innere Gedankenentwicklung der Ode eben jene Funktion infolge der Affinität zu den Anfängen anderer Poeme Sapphos. Während beispielsweise im «Gebet an Aphrodite» die Gegenwart der Anrufenden (Sappho) und der Aspekt der Vergangenheit der vormaligen Epiphanie die Polarität aufbauen, in der sich die Aretalogie entfaltet – während sich ferner in Frg. 2 D eine Spannungskurve zwischen dem anfangs geschilderten Paar, «jenem Manne» und dem Mädchen, konstituiert, die in der Pathographie ihre Realisierung und konkrete Ausgestaltung, ihren Niederschlag, erfährt –, gestaltet Sappho in Frg. 5/6 D nicht eine temporelle oder personale Polarität, sondern sie läßt hier die nachfolgende Topographie – wie es immanent erforderlich ist – auf der Basis der lokalen Differenz fußen: auf der Polarität der göttlichen Sphäre einerseits, die in «ὠράνοθεν» unverkennlich anklingt, und andererseits des irdischen Bereichs, in dem Sappho selbst weilt: Kreta.[70] – Obzwar es freilich zunächst bedenklich erscheinen mag, die Ekphrasis als in das Spannungsfeld der genannten Lokalitäten eingefügt zu betrachten, so erweist sich dennoch bei eingehender Interpretation diese Intention als die künstlerische Absicht Sapphos.

Daß bereits in der Vorstellung der «heiligen Waldschlucht Kretas» ein sakrales Motiv zum Tragen kommt – ein Zitat aus Euripides hatte als literarisches Zeugnis dies Kolorit schon angedeutet und belegt[71] –, daß mithin also nicht eine Landschaft um ihrer selbst willen beschrieben, sondern ein innerer Bezug sie durch die sakrale Färbung funktional mit der göttlichen Eingangslokalität verknüpft, läßt erstmals ansichtig werden, wie die Topographie über sich selbst hinausverweist, sich in eine höhere Ordnung einfügen wird. Eben diese Tendenz setzt auch der Gedanke des «anmutigen Haines von Apfelbäumen» fort. Während in «ἄλσος» noch allgemein die von Gottheiten bewohnten Gründe[72] des 5. Verses nachwirken, ist das Adjektiv deutlich auf ein Phänomen aus dem unmittelbaren Umkreis des Mythos der Aphrodite und ihres Kultes bezogen: stellt doch die Charis eine Gabe der Kypris dar[73]. Das Motiv der Apfelbäume, welches hier ebenfalls nicht willkürlicher Anordnung folgt, vielmehr der gleichen kompositionstechnischen Absicht sich einfügt, ist ebenfalls dem sakralen Bereich der Aphrodite entnommen[74]. Konnten jedoch diese Ansätze Sapphos

[70] Theander, Philol. 92 [1937] 466.
[71] Bacchen V. 121/122.
[72] Man vgl. Passow, Lemma.
[73] Preller, Griechische Mythologie, Bd. I: Theogonie und Götter, 5. Aufl., bearbeitet von Carl Robert, Berlin [1964] 359.
[74] Preller, l. c. 357, § 280ff.; RE, Aphrodite, Sp. 2766ff., bes. 2767, 65ff.; RE, Bd. I, 2, «Apfel», Sp. 2704, 35; ferner RE, Bd. I, 2, Sp. 2750, 27ff.; Preller, l. c. 359, § 284; allgemein: RE, Bd. I, 2, Sp. 2700, 60ff.; U. v. Wilamowitz, Glaube der Hellenen, Bd. II, 150ff.

im Eingangsteil der Topographie nur hintergründig anklingen, so gelangen sie in V. 7b–8 explicite zur Ausgestaltung[75]. Unmittelbar der kultische Vollzug wird hereingenommen: Altäre, von denen Weihrauchwolken emporsteigen. Man würde freilich erwarten, daß wenigstens ein Priester oder eine Priesterin als Urheber des sakralen Geschehens erwähnt würde; doch Sappho sieht von «derartigen Mitteln» ab, da sie der Funktion der Ekphrasis zuwiderliefen. Hierin wird vielmehr – wie bereits die wenigen Motive der zweiten Stanze erhellen – das Gewicht auf den Akzent des «Aphrodisischen» gelegt sein: eine Beobachtung, der auch für V. 7b–8 Rechnung zu tragen ist, weil der Kypris hier keine blutigen Opfer[76] dargebracht werden. Wenn also die personale Gestaltung nur sparsam Verwendung findet – letztlich einzig in den Rahmenpartien[77], so gelingt es Sappho infolgedessen, die kultische Räumlichkeit in ihrem immanenten Bezug zu Kypris in den poetischen Vordergrund zu rücken und die Vorerwartung allmählich auf jene Gottheit auszurichten: ein künstlerisches Mittel, das im Übergang zur letzten Strophe sich als von entscheidender Bedeutung erweisen wird.

Wie Sappho in der zweiten Stanze nicht über die unmittelbare Situation hinaus zurückgefragt hatte – nur die Weihrauch verbreitenden Altäre, nicht aber Sappho als Priesterin oder jemand anders in dieser Funktion war von konstitutiver Relevanz für die poetische Gegenwart –, so interessiert auch in der dritten Strophe nicht der Ursprung des kühlen, durch die Apfelzweige hinabrauschenden Wassers – offensichtlich ist an einen Wasserfall zu denken, der somit in den Raum außerhalb der dichterisch gestalteten Dimension gerückt ist –, sondern einzig das unmittelbare Geschehen des Hains, der nunmehr durch die einzelnen Vorgänge und Ereignisse mit Leben erfüllt wird[78]. Auch hierin sind die Motive des «kühlen Wassers» und der «Apfelzweige» Kult-Konstituentien des Rituals der Aphrodite-Heiligtümer[79].

Genau in der Mitte des Gedichts – in den zentralen Worten der dritten Strophe – führt Sappho die ästhetische Gestaltung ihrem Höhepunkt entgegen, indem sie die Vorstellung eines Platzes hereinbezieht, den sie einerseits in das «flammende Rot» der Rosen, andererseits in das «dumpfe Matt» des Schattens hüllt. Hatte sich zuvor der poetische Raum durch die Bilder des aufsteigenden

[75] Die meist nur andeutende Vorbereitungs- und Vorverweistechnik führt hier behutsam die Vorstellung der Altäre ein, schafft zugleich die inneren Voraussetzungen für die letzte Strophe (Kultgeschehen und kultische Handlung).

[76] Preller, l. c. 358, § 217ff.

[77] Sappho hatte in V. 5 die eigene Person möglichst kurz und nur nebengeordnet – sie zu erwähnen, war allerdings wegen des kletischen Hymnos erforderlich – hereinbezogen, indem sie in dem Tonschatten, nicht aber in den tontragenden Versteilen des Eingangs oder des Schlusses, das enklitische Personalpronomen (nicht ihren Namen!) einfügt. Sie verweist somit von sich fort auf die Lokalität, auf Kreta, die Waldschlucht etc., denen auch im nachfolgenden das poetische Blickfeld des Gedichts zugedacht ist.

[78] Snell, Hermes 66 [1931] 71ff.

[79] Preller, l. c. 358, § 283.

Weihrauchs und des durch die Apfelzweige hinabrauschenden Wassers kubisch geformt, so kommt jetzt die flächige Dimension stärker zum Tragen. Sappho schafft – im Gegensatz zur sinnlich-akustischen Ausrichtung der voranstehenden Motive – nunmehr eine weitaus eindringlichere, sensitiv-visuelle Atmosphäre in dem Motiv des Platzes, der eingetaucht ist in die durch den untergründigen Schatten gedämpfte Farbenfülle der Rosen. Die Extreme also, Dunkelheit und grelle Farbenpracht, sind glücklich verknüpft in der gegenseitigen Eingrenzung und Durchdringung, so daß, indem nur ganz zart Kolorit aufgetragen wurde, der gesamte künstlerische Raum dieser Ode in «tief-dunkele Glut» eingehüllt, von ihr durchdrungen ist und zugleich durch die düster-warme Atmosphäre[80] harmonisch zum Motiv des Schlafs (12) überleitet. Untersucht man die Bedeutung der Rosen[81] für den Kult der Aphrodite, dann ist von Sappho auch in dieser Hinsicht der immanente Bezug zu der Göttin in der Topographie kontinuierlich gewahrt. Aus Rosen wurden der Kypris in Aphrodisias Kränze geflochten; Rosen sprossen im Frühling, während der feucht-warmen Regenschauer, unter ihren Schritten; Myrten und Rosen waren ihr insonderheit geweiht und heilig[82]. Überhaupt galten die feuchten, dunkelen Waldschluchten (V. 5) und die wasserreichen Gründe wie die Lusthaine oder die Pflanzungen, aber auch Röhricht und Sumpf als Orte ihrer Offenbarung, so daß ebenfalls die Vorstellung des «Gedämpften, Düsteren, Schattigen» (V. 10/11) aus Aphrodites Kultbereich herrührt.

Überblickt man von dem zentralen, atmosphärisch stimmungsreichsten[83] und – wie sich zeigt – funktional wichtigsten Vers die erste Hälfte der Ekphrasis, so wird ersichtlich, daß Sappho sie gleichsam nach dem Prinzip des «Foto-Negativs» komponiert hat. Für die sakrale Sphäre (V. 5–8) hatte bereits aufgewiesen werden können, daß wenigstens in V. 8f die Gestalt eines Priesters oder einer Priesterin zu erwarten gewesen war. Sappho hingegen hatte unter Umgehung der «Ursache» ihre Beschreibung lediglich auf die Wirkung, den Vorgang, beschränkt. Ähnlich «akausal» hatte sie in V. 9 das Motiv des durch die Zweige hinabrauschenden Wassers hereingenommen, den Ursprung jedoch – offensichtlich einen Wasserfall – aus der Darstellung herausgehalten. Nun würde man aber, wenn man, von der düsteren Farbtönung des Anfangs der Topographie (5 u. 6) ausgehend, einen Einblick in den Fortgang der Gedanken- und Stimmungsentwicklung des Hymnus nimmt, auf einen allmählichen Hereinbezug lichterer Motive rechnen. Statt dessen aber setzt sich auch im sakralen Motiv der Weihrauch opfernden Altäre die Atmosphäre des «Gedämpften, Düsteren« fort. Nicht das Glimmen oder Lodern eines Opferfeuers, einzig der dunkele Rauch wird in die Schilderung einbezogen. Noch wird etwa das Tages-

[80] Der Gedanke in V. 9 bereitet e contrario das gegenteilige Motiv des nachfolgenden Verses vor.

[81] Preller, l. c. 358, § 282–284.

[82] Preller, l. c., vorangehende Fußnote.

[83] Schadewaldt, 80.

licht erwähnt, geschweige denn ausgiebig in seiner Einwirkung auf den Hain der Darstellung integriert. Sappho gewinnt vielmehr dem Schatten in seiner unmittelbaren Verknüpfung mit den Rosenblüten, auf die das Sonnenlicht herniederflutet, die ästhetisch stimmungskräftigste Gefühlsatmosphäre ab. Nur mittelbar also ist auch hier das Licht zu erschließen. Die Vorerwartung, daß gleichfalls dem Moment des «Hellen, Strahlenden, Lichtvollen» Rechnung getragen wird, bleibt folglich noch immer unerfüllt.

Kompositionstechnik ist der zentrale Vers (10), der durch Enjambement in den 11. Vers übergreift, genau den strukturellen Höhepunkt des Gedichts umschließt, nicht nur interessant hinsichtlich der stimmungsmäßigen Vorbereitung des Schlafmotivs, sondern als Überleitung, als Scharnier für die zweite Topographie- und Gedichtshälfte. Der wechselseitige Bezug von Schatten und Schlaf (V. 11a u. 12) darf als evident gelten. Der nunmehr eingeschlossene Gedanke der in sich schwingenden, bebenden Blätter – Endpunkt des «deminutiven« Kompositionsgefüges, das über die Bäume, Zweige und Blumen schließlich auf die Blätter als kleinste Einheit hinauslief – bildet gleichzeitig die Ausgangsbasis einer inneren Bewegung, die zunächst wiederum «akausal» gestaltet zu sein scheint, schließlich jedoch – durch das Wehen der Winde als Ursache – in einen Abfolgezusammenhang gerückt und somit erst nachträglich als Wirkung faßlich wird: die Blätter regen sich, da von den sanften Winden umweht. Die Vorstellung der «αἰθυσσόμενα φύλλα» besitzt hingegen durch den Bezug zum unmittelbaren Kontext, dem aphrodisischen Platz und dem «κῶμα»[84] überdies recht eigentlich eine sakrale Komponente, die nämlich, daß durch ein äußeres Zeichen die Epiphanie einer Gottheit[85] angedeutet wird.

Die Gedanken der zentralen Gedichtsaussagen durchdringen und stützen sich folglich wechselseitig; sie führen konsequent auf die Vorstellung des «um sich greifenden Schlafs», der als psychisches Medium die gesamte Örtlichkeit durchwaltet, zugleich aber als religiös-kultisches Phänomen den (poetisch gestalteten) Raum – als unter der unwiderstehlichen Einwirkung und Machtdokumentation eines Numen stehend – zur Offenbarungsstätte erhebt[86].

Den Übergang zur vierten Strophe erbringt die Wiederaufnahme der Flächenvorstellung aus V. 10. In der Stimmungslage nimmt Sappho darin insofern eine leichte Verschiebung vor, als sie die Konzentration der intensiv-sakralen Motive (10–12) wieder wie in 5–9 zugunsten der nur unmittelbar hereinbezogenen Anklänge an den Aphroditekult verringert[87], in einer Gegenbewegung dazu aber

[84] Vgl. PAGE, Kommentar 37, 8; RISCH, Mus. Helv. 19 [1962] 200, 3. Abschnitt, u. bes. 198ff.; SCHADEWALDT, 80; PAGE spricht bezeichnenderweise von «trance». Vgl. PRELLER, 380–382.

[85] Die gleiche Bedeutung kommt dem «Sperlingszeichen» im «Gebet an Aphrodite» zu (I 9ff.). PAGE, Kommentar 7/8.

[86] RGG, Lemma, «Schlaf», Bd. V, Sp. 1418/1419.

[87] Auch hierin wird erneut das künstlerische Vorgehen gemäß der «variatio» ersichtlich: die mittelbaren Anspielungen auf die Kultinsignien Aphrodites (5–9) steigern sich zu dem sakral-feierlichen Höhepunkt in 10–12, um sodann wieder decrescendoartig abzuklingen und einer neuen Steigerung (Schlußstrophe) zu weichen.

die Raumgestaltung in kosmische Dimensionen sich ausweiten läßt[88]. – An dem Gedanken, daß in dem Hain eine rossenährende Wiese – der Kypris heilig – blühe, haben A. VOGLIANO, E. DIEHL und mit Einschränkung auch K. MATTHIESSEN Anstoß genommen[89]; ein derartiges Kultmoment könne seinen Ursprung nur im Umkreis der Artemis, nicht aber dem der Kypris besitzen. Indes ist Aphrodites Bezug zu Pferden in der Antike allgemein bekannt gewesen; insbesondere wegen des Hippomanes als «Aphrodisiacum»[90]. In Elis wurde sie zudem als «Aphrodite Hippodameia»[91] verehrt. Wie man das Motiv der rossenährenden Wiese nun mühelos in die Ordnung des Kults der Kypris einordnen kann, so zugleich auch in die geographischen Bedingungen Kretas. Denn daß hier Pferdezucht und Reitsport blühten, wird archäologisch belegt[92]. Auf Aphrodite und Kreta gleichzeitig verweist ferner auch das Epitheton «τιτύριννος». Mehrere Lokalitäten mit dem Namen Tityros sind für die üppig-fruchtbare Mittelmeerinsel bezeugt[93]. Und wie Sappho an dieser Stelle durch die Erwähnung der Rohr- oder Kannazeenblüten[94] ihre Kenntnis Kretas belegt, so in Frg. 93 D durch die Nennung von Riedgrasblüten in unmittelbarem Zusammenhang mit ebenfalls der genannten Insel. Den zwingenden Erweis jedoch, daß der beschriebene Ort auf Kreta gelegen ist, Sappho eine charakteristisch kretische Modifikation der Gottheit Aphrodites anruft, erbringt die Anspielung auf die Blüten (14): Wie Hesych überliefert, wurde in Knossos Kypris als «Ἀφροδίτη Ἄνθεια» verehrt[95].

Die Darstellung der Verse 13 und 14 hatte der Fruchtbarkeit der Landschaft mittels der Epitheta expressis verbis Rechnung getragen; unter jenem Aspekt fügt sich auch der Gedanke der sanft wehenden Winde ein[96], die ebenso ein Moment der kosmischen Macht Aphrodites bilden, so daß mit diesem Motiv die Raumordnung (da gleichfalls kosmisch) der erst-erhaltenen Verse (3/4) harmonisch korrespondiert: die immanente Dimensionsausrichtung kehrt in den Bereich ihres Ausgangs zurück[97].

Übersieht man rückblickend nochmals den Mittelteil des kletischen Hymnos, so erhebt sich die Frage, inwiefern Sappho mit einer Topographie der typusimmanenten Forderung des Gebetsstiles nach einer Aretalogie der angerufenen Gottheit gerecht wird. Wahrt sie überhaupt die Ansprüche der Gattung oder

[88] MILNE, Hermes 71 [1936] 126ff.; SIEGMANN, Hermes 76 [1941] 417–422.

[89] VOGLIANO, Papiri della Università di Milano, Bd. I [1938] 271ff.; DIEHL, Anthologia Lyrica, Supplementband [1942] 30ff. u. 58f.; MATTHIESSEN, Gymnasium 64 [1957] 561; HEHN, «Kulturpflanzen und Haustiere» [1963] 19ff. u. 41.

[90] RE-Artikel «Hippomanes», Sp. 1879, 39ff.; BOWRA, l. c. 197.

[91] PRELLER, 351, Anm. 1; 373, Anm. 5.

[92] RE-Artikel «Pferd» und «Kreta», Sp. 1743, 7ff.

[93] Thesaurus Graecae Linguae, Lemma Tityros.

[94] ABBE, The Plants of Vergil's Georgics [1965] 37.

[95] PRELLER, 358; BOWRA, GLP 197.

[96] PRELLER, 356ff.; TURYN, TAPhA 73 [1942] 313ff.; MERKELBACH, Philol. 101 [1957] 25ff.

[97] MATTHIESSEN, l. c. 562.

setzt sie sich freizügig darüber hinweg? Man wird sich tunlichst nach einer Vergleichsmöglichkeit bei Sappho selbst umsehen wollen. Und hier empfiehlt sich freilich das «Gebet an Aphrodite». Auf die Eingangsepiklese folgte in diesem «ὕμνος κλητικός» die Schilderung der vormaligen Epiphanie Aphrodites. Die Macht der Göttin war in den Versen 3 und 4 aufgewiesen; der Präzedenzfall erbrachte des weiteren die Beschreibung der Erscheinung und Allgewalt Aphrodites; insofern allerdings modifizierte die spezielle Form jenes Gebets den regulären Typus, als eine frühere descensio – die Spiegelung und Folie der gegenwärtigen Situation – den Mittelteil des ersten Gedichts (freilich in künstlerischer Absicht Sapphos) ausfüllte und überbrückte. Somit wird auch die Form des nunmehrigen Typos durchsichtig und kenntlich: Sappho verwirklichte hier – in Abwandlung und Verschiebung der Dimension der Zeitlichkeit (Ode 1) zugunsten der Dimension der Räumlichkeit – ihre dichterische Intension[98], indem sie durch die Kultinsignien und Epitheta Aphrodite als allgegenwärtig in die Landschaftsbeschreibung hereingenommen hat und infolgedessen die Allmacht der Gottheit durch die Ekphrasis ständig – im Sinne einer «praedicato» – *immanent* preist; mit äußerster Behutsamkeit und Zurückhaltung freilich, da sie die Göttin nirgendwo unmittelbar in den poetischen Vordergrund zerrt, sondern vielmehr indirekt durch deren Einwirkung auf die Natur[99] die Omnipotenz Aphrodites, zugleich aber auch ihre Omnipräsenz, ihre unsichtbare Gegenwart in dieser Landschaft als ihrer Offenbarungsstätte, dynamisch gestaltet. Sappho ist hier also, nachdem ihr im ersten Gedicht die Hereinnahme der Aretalogie in die (vormalige) Epiphanie gelungen war, in gleicher scheuempfindsamer Weise die Ausführung der Aretalogie in der Topographie kunstvoll geglückt. Die erzielte göttliche Immanenz, die zugleich die Gegenwart der Kypris dokumentiert, ermöglicht es nun, daß Sappho in konsequentem Verfolg ihrer künstlerischen Intention die Anrede der Göttin wiederaufnehmen kann. Trotz der Lücke also vor der letzten Strophe ist ein organischer, einheitlicher Übergang offensichtlich. Sappho leitet ganz allmählich, nachdem sie durch die «κῶμα»-Vorstellung bereits das Phänomen der Offenbarung hat anklingen lassen, zu ihrem Anliegen, der Bitte an Aphrodite, über. Bis zur Anknüpfung der fünften Strophe an den vorangehenden Text ist daher die einheitliche, geschlossene Anlage des Gesamtgefüges evident.

Doch nicht nur die kompositionstechnische Nähe zum ersten Gedicht Sapphos, in ähnlicher Weise erschließt sich vielmehr auch die Motivverwandtschaft zu Frg. 2 D mittels eines Vergleichs der Aussagebereiche. Spielte die sensitiv-sinnenbezogene[100] Sphäre im «Gebet an Aphrodite» nur eine nebengeordnete Rolle – sie schwang deutlicher in den Versen 6/7, 15/16 und 26/27 mit –, so zieht sie sich in Frg. 5/6 bereits – als Leitmotiv auf dem Gebiet der Stimmung – durch

[98] Das gleiche kompositionstechnische Vorgehen wendet Sappho auch in Frg. 2 D an. Schadewaldt, Sappho 130.
[99] Frg. 2 D; Frg. 5/6 D.
[100] Page, Kommentar 18.
[101] Das genannte Leitmotiv reicht mindestens von V. 6–20.

die größte Passage des Gedichts[101]. In Frg. 2[102] schließlich ist sie fast zur Thematik erhoben[103].

Die Topographie[104] ist also nachweislich unter verschiedenen Gliederungsprinzipien angelegt. – Bezüglich der Gattung dieses Gedichts als eines kletischen Hymnos jedoch erweist sich als Aspekt der immanenten aretalogischen Prädikation als der für die weitere Gedankenentwicklung und Anknüpfung der fünften Strophe[105] bedeutsamste. Indem sich die mittelbaren Verweise auf die Göttin bis zum «Abschluß» der Ekphrasis summieren, überträgt sich die Vorstellung der kosmischen Präsenz Aphrodites bis auf den Eingang der Landschaftsbeschreibung (5) rückwirkend von V. 15 aus. Der Überstieg zur unmittelbaren Apostrophe der Gottheit fügt sich dann aber organisch und widerstandslos an, da die Vorverweise innerhalb der Topographie (11b–12) ohnehin schon über sich hinaus deuteten, die immanente Gegenwart der Kypris überdies eine Steigerung nur zur offenbaren Anwesenheit hin oder – wie in diesem Fall – zur Bitte um wirkendes Eingreifen[106] zuließ. Das poetische Blickfeld nimmt nun, nachdem es – soweit noch kenntlich – zunächst die descensio Aphrodites in sich hereinbezogen hatte, mittels der Ekphrasis die Gottheit wieder in sich auf. Der Anschluß ist – rein formal gesehen – durch das deiktische Adverbiale (V. 17 a. Z.), das sich über die lokalen Verknüpfungen in den Kola-Eingängen («ἐν δὲ ..., ἐν δ' ..., ὄππαι») bis auf «δεῦρυ» zurückbezieht, gewährleistet. Befremdlich wirkt darin das Moment des Fortverweisens («ἔνθα!»: dort). Man würde eher «τυίδε» oder wiederum «δεῦρυ» erwarten. Zu eben dieser Beobachtung gelangt auch Carl Theander[107]. Er zieht daraus den Schluß, daß Sappho, da sie auf eine fernliegende Landschaft verweise, offenbar das Gedicht nicht in der Umgebung, welche am Anfang der Schilderung als «ἔναυλον ἄγνον» beschrieben werde, verfaßt haben könne[108]. Sie rufe vielmehr die Göttin von dort herbei zu ihren Mädchen und bitte sie, ihnen Nektar einzuschenken. Indes nötigt diese Annahme zu der wenig sinnvollen Konsequenz, Sappho habe in einem kletischen Hymnos Aphrodite als Nektarspenderin zu sich (Sappho) angerufen, ohne jedoch in die kultische Mahl-Gemeinschaft mit ihr

[102] Vgl. Fußnote 97.
[103] Wilamowitz, Die Textgeschichte der griechischen Lyriker [1900] 71ff.
[104] Fränkel, Dichtung 211.
[105] Schilling, La religion Romaine de Venus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste [1954] 135ff.; Bartoletti, Studi Italiani 15 [1938] 75ff.; Stark, Hermes 85 [1957] 325ff.; Malcovati, Athenaeum 44 [1966] 3ff.
[106] Ein Gebet um Herniederkunft vom Himmel wäre an dieser Stelle unmöglich, weil Kypris real gegenwärtig – freilich unsichtbar – ist. Somit werden die Grenzen in der Parallelsetzung zum ersten Gedicht Sapphos evident. Wenn dort (25) nochmals die Bitte, Aphrodite möge kommen, vorgetragen werden konnte, dann schließt hier die permanent bezeugte kosmische Immanenz dergleichen aus. Die Lesart «ἔλθε» erweist sich auch von der inneren Form des Gedichts her als unhaltbar.
[107] Philol. 92 [1937] 465ff.
[108] In der Lokalisierung des «locus amoenus» stimmt Theander insofern mit M. Norsa überein, als er gleichfalls den Hain auf Kreta gelegen sein läßt.

einzutreten[109]. Wenn Theanders Erörterungen zur Anknüpfung der fünften Strophe[110] an die Landschaftsbeschreibung nur in neue Aporien führen, so kommt ihm dennoch das Verdienst zu, als erster die «Befremdlichkeit» des Eingangs der letzten Stanze erkannt zu haben. Denn in der Tat, daß «ἔνϑα» auf dieselbe Räumlichkeit Bezug nimmt wie «δεῦρυ» (5), daran kann kein Zweifel sein. Wieso aber vermag Sappho dann dieselbe Lokalität einmal als Fixierungsort ihrer eigenen Anwesenheit (5 «δεῦρύ μοι»), zum anderen hingegen als objektiv gegebene Dimension, auf welche sie deiktisch als nicht mit der Räumlichkeit ihres Aufenthaltes identisch verweist, zu gestalten («ἔνϑα δὴ ..»)? Bekundet sich auch hierin ihr poetisches Anliegen, mit der perspektivischen Verlagerung, die sich – von «δεῦρυ» ausgehend – über «ὄππαι», «ἔνι», die Lokaladverbien im Eingang der dritten und vierten Strophe zu «ἔνϑα» hin vollzieht, eine künstlerische Intention zu verwirklichen?

Eine knappe Übersicht über die Ekphrasis unter besonderer Berücksichtigung der für diese perspektivische Verschiebung belangvollen inneren Momente vermag hier am ehesten weiterzuhelfen. – Wie bereits in der Gestaltung der Verse 6b–15 zu erkennen war, hatte Sappho in der Topographie die Offenbarung der kosmischen Macht Aphrodites[111], d. h. die Aretalogie, implicite hereingenommen. Sie hatte das Numen der Göttin durch deren kultische Insignien etc. immanent in die Landschaftsschilderung integriert, unmerklich eine kontinuierliche hintergründige Gegenwart der Gottheit erzielt. Bevor nun freilich der «locus amoenus» in das «aphrodisische Kolorit» eingetaucht war, konnte und mußte sie *sich* als Anrufende in das Blickfeld des poetischen Raums einfügen, so den Vordergrund des Gedichts ausfüllen; nachdem aber in der Topographie die Prädikation der Göttin hineinbezogen war, rückt Sappho sich durch das Ortsadverbium «ἔνϑα» dezent aus dem Zentrum der poetischen Dimension, bittet – gleichsam als Außenstehende – Aphrodite, den somit leer gewordenen Platz einzunehmen, das «poetische Vakuum» im Blickfeld des Gedichts auszufüllen[112]. Da man – wie an der «akausalen» Darstellungsweise besonders der Verse 7–12 deutlich wird – ebenfalls für V. 7b–8 neben dem Feuerrauch einen Priester oder eine Priesterin implicite voraussetzen muß, man also nächstliegend in Sappho selbst (sie betet, also auch: sie bringt Opfer dar) diese Funktion erfüllt zu sehen geneigt sein wird, stellt sich nun heraus, daß Sappho mit ihrer zentralen Stellung im Eingang der Ode auch ihre dortige Funktion an Aphrodite selbst abtritt; die Göttin persönlich möge als Priesterin wirksam werden: die Kultbinden anlegen und die weihevollen Handlungen ausführen!

[109] Page, Lyrica Graeca Selecta [1968] 100.

[110] Nach Theanders Ansicht die vierte.

[111] Preller, 359, § 284.

[112] Wie sparsam das Mittel der personalen Gestaltung Verwendung findet, wird daran ersichtlich, daß Sappho sich selbst offenbar lediglich einmal, und da auch nur im Tonschatten des Verses (5), persönlich einführt.

Sappho erzielt also durch die Wiederaufnahme des Priestermotivs[113] (von V. 7b/8 in V. 17) mittels dessen Beziehung auf Aphrodite eine göttliche Überhöhung der obigen Situation: An dem Kultort, den das Numen der Gottheit gänzlich bestimmt, möge Kypris in Priestergewandung das sakrale Geschehen, das bereits begonnen wurde und noch immer als im Vollzuge befindlich zu denken ist[114], ihrer Macht gemäß fortführen und in der Sphäre des Göttlich-Entrückten[115] vollenden.

War für V. 17 der Rückverweis[116] auf das kultische Geschehen in der zweiten Strophe evident nachzuweisen, so setzt sich nun in der Vorstellung der «goldenen Trinkschalen» der sakrale Bezug weiter fort. – Schwierigkeiten hat darin die Funktion eben dieser Trinkgefäße bereitet[117], die freilich nicht instrumental als Geräte der Göttin zu verstehen sind. Sappho hat vielmehr in der Konstruktion der Verbindung eines Verbs der Richtungsbewegung mit einem lokalen Dativ («ἐν» c. Dat.), der den Ruhepunkt und Zustand einer abgeschlossenen Handlung anzeigt, die Momente des Dynamischen und Statischen – wiederaufnehmend – in dem abschließenden sakralen Vorgang miteinander verquickt und mithin auch im stilistischen Bereich anklingen lassen. – Innerlich gefordert ist der Gedanke der «goldenen Schalen» als «göttliche Überhöhung» der gedämpften, düsteren Gestaltung der Lichtverhältnisse des ersten Teils der Topographie, gleichsam als strahlend-lichtvolle Begleiterscheinung der nach der descensio nun real anwesenden, wenn auch noch unsichtbaren Göttin[118]. Überdies ist jedoch das Element der Helligkeit durch die im zweiten Teil der Ekphrasis (V. 13ff.) aufkommenden Motive leuchtenderer Aspekte inzwischen vorbereitet, so daß auch in der Sphäre der Farbgebung und Lichtgestaltung eine kontinuierliche Spannungsbewegung zu den anfänglich ausgesparten Momenten des Strahlenden hin sich aufbaut und in die Vorstellung der weihevolle Kultriten ausführenden Gottheit einmündet.

Anstoß erregte – von V. 18 abgesehen – ebenfalls der vorletzte Vers. Während sich in den meisten neueren Übersetzungen die Auffassung, Aphrodite möge Nektar – mit Festesfreuden vermischt – einschenken, durchgesetzt hat[119], vertreten Treu und Colonna[120] die Ansicht, «ϑαλίαισιν» sei dativus finalis und gebe den Zweck an: der Nektar also sei für die Festesfreuden bereitet. Doch ist mit dem Gedanken des Weinmischens die Vorstellung eines Ingrediens zu

[113] Die «akausale» Darstellung des Kultgeschehens in den Versen 7b–8 wirkt hierfür vorbereitend herein. Zugleich ist die Verknüpfung von Ereignisablauf in der Topographie und Rahmenhandlung erreicht.

[114] Pfeiffer, Philol. 92 [1937] 124/125.

[115] Vgl. Frg. 135/136 D; Bowra, 214/215; RE I, 2, Sp. 1809–1811.

[116] Norden, Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede [1956] 150ff.

[117] Zu den unterschiedlichen Auffassungen vergleiche man Schadewaldt, Bowra, Page, H. Fränkel u. a.

[118] Page, Kommentar 43.

[120] Colonna, 125, 14: «il nettare misto alle gioie».

verbinden; in diesem Fall, da die poetische Gestaltung auf eine göttliche Überhöhung abzielte, sind also Festesfreuden und Nektar vermischt[121].

Die Kulthandlung wird folglich zum Fest erhoben. Und hierin nimmt Sappho bereits den Fortgang des weihevollen Geschehens vorweg; sie deutet behutsam an, daß das sakrale Ereignis Feierlichkeit und Freude der Festlichkeit miteinander verknüpft und in höherer Einheit zusammenfaßt[122].

Den entscheidenden Gedanken jedoch, der rückwirkend für das ganze Gedicht von Bedeutung ist, spart Sappho für den Schluß der fünften Stanze, den Austakt des Poems, auf. Ihre Bitte, Kypris möge reichlich[123] Nektar einschenken[124], wird allerdings vielfach als die Beschreibung eines realen, gegenwärtigen Vorgangs mißverstanden. Der übergeordnete Imperativ der letzten Strophe – selbst wenn man statt des auf der Scherbe überlieferten eine andere Befehlsform konjizierte – rückt ebenfalls das Partizip in den Bereich der futurischen Wunschvorstellung, so daß der Ausklang des Gedichts (17–20) eindeutig den Gedanken eines begehrten, aber noch nicht aktualisierten Geschehnisses zum Ausdruck bringt[125]. Bei einer Gebetsbitte jedoch die Erklärungsmöglichkeiten der Realisierung als Interpretationskriterien heranzuziehen, verbietet sich von selbst. Mag auch an dieser Stelle die «Entmythologisierung» im Sinne Fränkels den «ὕμνος κλητικός» modernem religiösen Verstehen näherbringen, die über den Rahmen der Ode hinausgreifenden rationalistischen Erwägungen: letztlich werde »bloßer Wein« eingeschenkt, «das kredenzende Mädchen» (das nirgends Erwähnung findet)[126] werde «zu einer Verkörperung Aphrodites» – haben hingegen nichts mit Sappho zu tun. Ebenso vielmehr – wie die Schilderung der descensio – will auch der Wunsch an Kypris aufgefaßt sein[127]. Die zwei Momente, das Herniedersteigen der Gottheit und die Bitte an sie, bilden die rahmenden Grenzpunkte, deren erster mittels der Altarszene die sakrale Grundstimmung in den Vordergrund rückt, während der zweite durch den Gedanken der Freude (19) rückwirkend die gedichtimmanente Situation[128] zu einem Fest in der Nähe Aphrodites und der kultischen Gemeinschaft mit ihr erhöht[129].

Greift man nun einmal zu dem Experiment, einen Gedanken an Sapphos Mädchen nach V. 20 anfügen zu wollen – etwa im Sinne Pfeiffers, dann wird offen-

[121] Vgl. Frg. 55 b, 4 D; Frg. 55 b, 10 D.
[122] Pfeiffer, Philol. 92 [1937] 125.
[123] Treu, Sappho 156.
[124] Cox, The Poems of Sappho [1924] 80; Page, Kommentar 43.
[125] Eine adäquate Entsprechung erbringt der Ausgang des «Gebets an Aphrodite»: auch dort bezieht Sappho durch den abschließenden Imperativ die Zukunft mit herein.
[126] Page, Kommentar 43, Anm. 1; Schadewaldt, 80.
[127] Hausmann, Frühe griechische Gedichte ... Antike und Abendland 2 [1946] 176; Siegmann, Hermes 76 [1941] 220.
[128] Für die Landschaftsbeschreibung sind – wie es bei der Würdigung von Frg. 27 a b D Schadewaldt für die Priamel nachgewiesen hat und auch die Zeitdiskussion über den Helena-Mythos bestätigt – vielfach historische Kriterien, hier speziell geschichtlich-religionswissenschaftliche Maßstäbe anzulegen. Theiler – von der Mühll, Mus. Helv. 3 [1946] 24.
[129] Schadewaldt, 80.

sichtlich, daß die Grundhaltung Sapphos in diesem Gedicht, die personale Gestaltung möglichst weitgehend herauszuhalten, an dieser Stelle völlig in Frage stehen würde. Der gedrängt und prägnant gehaltene Spannungsgipfel und innerlich angestrebte Höhepunkt der Ode in der Bitte an Kypris würde zudem in einer unvorbereiteten, weitschweifigen Anspielung auf die Mahlgesellschaft eine denkbar stark kontrastierende Fortsetzung erfahren. Somit scheidet die Möglichkeit einer Weiterführung des Fragments über Vers 20 hinaus auch auf Grund innerer Kriterien aus.

Die Überlegung, die Gedankenbewegung in Frg. 5/6 D ähnlich wie in Frg. 2 D – also trotz der Korresponsion von Eingang und Ende – über den offensichtlichen Gedichtsschluß hinaus sich weiterentwickelnd zu denken, scheitert überdies an der Geschlossenheit des inneren Aufbaus. Für Frg. 2 D nämlich kann evident nachgewiesen werden, daß der in V. 9 zu erwartende Gedanke, der mittels des Gegensatzes und des zu fordernden «πάν»-Begriffs das Motiv des Verwindens der Situation ausgeführt hätte, für V. 17 aufgespart wird. Während also hier (Frg. 2) Motivansätze angelegt werden, die über den Gedankeneinschnitt nach V. 16 offen belassen sind, somit noch der weiteren Ausführung und des Abschlusses bedürfen, kann für Frg. 5/6 D an keiner Stelle eine Motivöffnung aufgezeigt und belegt werden, die nicht bereits innerhalb des vorliegenden Gedichtrahmens wiederaufgenommen und zu Ende geführt wäre.

Übersieht man rückschauend nochmals den kletischen Hymnos[129a] auf Kypris, die hier in der Erscheinungsform der kretischen[130] «Ἀφροδίτη Ἄνθεια»[131] angerufen wird, so bestätigt sich die Beobachtung hinsichtlich der Verwandtschaft der Funktion seines prädikativ-topographischen Mittelteils mit der des aretalogisch-epiphaniebezogenen Gedichtszentrums im «Gebet an Aphrodite»: wie Sappho im ersten Gedicht die «Zeit» als Gestaltungsprinzip des poetischen Raumes benützt hatte, so hier die «Räumlichkeit», die das dimensionale Medium bildet, in welchem descensio und Aretalogie, Topographie und Epiphanie, Kult und Fest zusammenfließen, sich wechselseitig durchdringen und durch die Vielschichtigkeit der vor- und rückverweisenden Motivbezüge dies Fragment als eine klar sich formierende, ihre Grenzen aufbauende und wahrende Komposition: als ein einheitliches und geschlossenes Ganze begreifbar werden lassen.

Bedenkenswert sind infolgedessen die Konsequenzen, welche sich aus diesen Feststellungen für ein adäquates Verständnis der Kunst Sapphos ergeben: Soviel jedenfalls ist unbestreitbar gewiß, daß diesbezügliche Urteile wie Gedankenflucht[132], thematische Irrelevanz, Digression, Ineleganz, Kunstlosigkeit und ähnliche mehr der Kunstreflexion Sapphos nicht entsprechen, ihrer Dichtung nicht gerecht werden können.

[129a] Theander, Philologus 92 [1937] 466/467; Schubart, Philologus 98 [1948] 312; Schachermeyr, Die minoische Kultur des alten Kreta [1964] 26ff.
[130] Preller, Griechische Mythologie I [^{5}1964] 358ff.
[131] Schachermeyr, l. c. 141.
[132] van Wageningen, Tibulls sogenannte Träumereien, Ilbergs Jahrbücher 31 [1913] 350ff.

vormals klagend[22] – er . . .
. . .
. . . vernehmend . . .
. . . Anklage der Bürger[23],
. . . aber wiederum nicht
. . .

. . .
. . . du aber Kypris . . .[24]

3. Interpretation

Als wahrscheinlichste Rekonstruktionsmöglichkeit der diesem Gedicht zugrunde liegenden historischen Situation erschlossen die editores principes GRENFELL und HUNT das von Herodot[25] und in der fünfzehnten Heroine Ovids[26] glaubhaft bezeugte Verhältnis des Bruders der Sappho, Charaxos, zu einer naukratischen Hetäre und das daraus resultierende Zerwürfnis der Dichterin mit ihm[27]. Überliefert doch Herodot clare et distincte, die Lyrikerin habe Charaxos, als er nach dem Freikauf der Rhodopis[28] nach Mytilene zurückkehrte, in einem Lied eine heftige Abfuhr erteilt[29].

Noch im Jahre der editio princeps der Ode bezog WILAMOWITZ[30] zu dieser Erklärung des geschichtlichen Hintergrundes des Gedichts kritisch Stellung: «Nichts deutet darauf, daß dieser Bruder gerade Charaxos war und seine Schwester hier auf die Schelte anspielte, die er sich durch den Kauf der Hetäre Doricha von ihr verdient hatte. Wir können ja auch gar nicht verlangen, daß wir gleich ein Gedicht finden, das uns zufällig bekannte Dinge behandelte.»

Überblickt man die noch erhaltenen Reste des Liedes, dann ist WILAMOWITZ schwerlich beizupflichten. Die Nachrichten bei Herodot, Ovid, Athenaios und

[22] DIEHL gibt diesem Passus den Sinn: «möge er (sc.: Charaxos) aber die bitteren Kümmernisse hören, aufgrund deren vormals klagend – er mein Herz zermürbte . . .»; anders BOWRA: «. . . may he forget the lamentable sorrows with which he laboured before and vexed his spirit»; RÜDIGER: «Möchte er doch . . . vergessen den bittern Kummer, wie er dereinst mir das Herz beschwerte, als er sich quälte»; TREU: «(Charaxos –) frei von schlimmen Sorgen – die sein Leid bisher ihr gebracht hat».
[23] SCHADEWALDT, Sappho [1950] 134.
[24] LOBEL, Class. Quart. [1921] 165.
[25] Buch II 134–135.
[26] Zu Heroides XV: DÖRRIE, Die dichterische Absicht Ovids in den Epistulae Heroidum, Antike und Abendland 13 [1967] 41–55, bes. 53ff. (u. 53, Anm. 11!); vgl. Ovid, Heroides XV 63–68 u. 117–120.
[27] Die literarischen Zeugnisse zu Charaxos sind bei GALLAVOTTI, Saffo 29ff., unter Testimonianze 12–29 eingefügt.
[28] PAGE, Kommentar 49; Strabo XVII 1, 33; GALLAVOTTI, Testimonium 14.
[29] Ob Sappho – wie Herodot nach PAGE habe sagen wollen – dem Bruder ihr Mißfallen durch Verhöhnung und Verspottung zu verstehen gab (der entsprechende Terminus ist ohne Zweifel als Interpretation Herodots zu werten), steht dahin; s. a. Ovid, Heroides XV 67.
[30] GGA [1898] 697.

Strabo[31] – daß deren biographische Kenntnisse vielfach unmittelbar auf den Gedichten Sapphos selbst oder auf zuverlässigem Quellenmaterial fußen, dürfte außer Frage stehen – bezeugen einhellig, daß Charaxos in merkantilen Interessen zur See fuhr[32]. Wenn nun Sappho im Eingang der Ode die Nereiden anruft, einem wohl ungenannten von den drei Brüdern, welche in der Suda und durch den Papyrus Oxyrhynchos XV 1800 für Sappho gesichert sind[33], eine glückliche Heimfahrt (2) zu gewähren, nur aber für einen der Brüder[34] belegt wird, er habe Handelsreisen zur See unternommen, dann liegt es freilich auf der Hand, an eben jenen Bruder – Charaxos in diesem Fall – zu denken.

Den historischen Hintergrund des Gedichts in den politischen Wirren der Zeit suchen zu wollen, wie WILAMOWITZ[35] es tun zu müssen vermeint, da von den Bürgern die Rede sei (14), den Bruder also in die revolutionären Umtriebe verwickelt und aufgrund dessen öffentlich beschuldigt zu denken, verbietet der Eingang des Liedes. Die Gattung der Ode – die Gebetsform – legt es vielmehr nahe, in diesem künstlerischen Gebilde ein persönliches Anliegen verwirklicht und ausgesagt zu sehen: Sappho trägt im Gebet an Kypris und die Nereiden Wünsche für ihren Bruder vor.

Damit aber ist WILAMOWITZ zuzugeben, daß es sich bei dieser Ode nicht um das von Herodot erwähnte Scheltgedicht auf Charaxos handelt[36], sondern um ein Lied, welches lediglich im Umkreis der jenes Poem auslösenden Geschehnisse zu lokalisieren ist. Ein vorausgreifender Überblick bestätigt evident, daß – soweit kenntlich – Sappho hier nirgendwo Invektiven gegen ihren Bruder geschleudert hat. Einzig Bitten[37] werden deutlich; Bitten für den Bruder und für Sappho selbst; schließlich der Wunsch an Kypris, sie möge (nach PAGE!) ihre vormalige Feindschaft gegen Charaxos enden und ihn aus seinen qualvollen Leiden erlösen[38].

Wenn in der Tat die Anliegen Sapphos in diesem knappen Aufriß der Ode ansichtig werden – und selbst PAGE interpretiert das Gebet an Kypris und die Nereiden in diesem Sinne –, dann kommt man nicht umhin, dem Kommentator eine tendenziöse Interpretation anzulasten. Denn auf Seite 50 des Kommentars spekuliert PAGE: «He (sc.: Charaxos) was indeed unfortunate. His sister spread the tale of his indiscretions, in memorable form, throughout his native island; and then, when he showed some natural annoyance, carried on her side of a

[31] Herodot II 134–135; Ovid, Heroides XV 65f.; Athenaios XIII 69, 596 b.
[32] PAGE, Kommentar 49, Anm. 1; JURENKA, Wiener Studien [1898] 3; FRÄNKEL, Dichtung 192; SCHADEWALDT, Sappho 135.
[33] Suda, Lemma «Sappho»; Pap. Ox. XV 1800; s. LOBEL – PAGE, PLF 106, 202; GALLAVOTTI, Saffo 29.
[34] Über Erigyios ist nichts außer seinem Namen und der verwandtschaftlichen Beziehung zu Sappho bekannt. Larichos war nach Athenaios X 24, 425 a Mundschenk in Mytilene.
[35] GGA [1898] l. c.
[36] PAGE, Kommentar 50.
[37] PAGE, Kommentar 50.
[38] PAGE, Kommentar 49.

domestic quarrel in widely circulated verses to which he may well have been unable to make an adequate reply. If we are trying to read the character of Sappho, we must not ignore what we find written here.» – Wo, fragt man sich, begegnet in Frg. 25 D oder in sonst einem glaubhaften Zeugnis der Überlieferung auch nur der geringste Hinweis, welcher zu derartigen Vermutungen einlädt? Die Tendenz von PAGE ist unbestreitbar transparent.

In der Weiterführung dieser Erörterung setzt sich der Kommentator mit den Auffassungen von H. W. SMYTH und C. M. BOWRA auseinander. Modernes Empfinden habe einen von jener Vorstellung stark abweichenden Schluß aus den Gedichten Sapphos und den Umständen, die sie bedingten, gezogen. Die Verbreitung der Tatsachen, wie die Lyrikerin sie vorgenommen habe, und ihre Vorwürfe gegen Charaxos hätte man als Indizien für die hohen Tugenden, die Sappho besessen habe, gewertet; so H. W. SMYTH[39], wenn er behaupte, Sapphos Empfindsamkeit gegenüber dem öffentlichen Vorwurf, ausgelöst durch ihres Bruders üblen Leumund, sei moralisch unverständlich, wenn sie den Verruf, in welchen sie durch die attische Komödie geraten sei, selbst verschuldet hätte; so auch C. M. BOWRA[40], der erkläre, Sappho habe – ihrem aristokratischen Ethos getreu – des Charaxos Donquichotterie der Mesalliance mit einer gesellschaftlich geächteten Frau entschieden mißbilligt; somit sei die edele Haltung Sapphos augenfällig.

PAGE hingegen glaubt, die Tatsachen wiesen in eine andere Richtung. Nichts nötige zu der Annahme, Sappho sei wegen der «ägyptischen Liaison» ihres Bruders bekümmert oder gar entrüstet gewesen. Nicht die Verbindung an sich, sondern die durch sie bedingte Verschwendung habe ihren Wutausbruch erregt: Ihr Bruder habe sich der Doricha wegen an den Bettelstab gebracht, sich selbst und – z. T. wenigstens auch dadurch, daß Sappho diese Neuigkeiten so weit verbreitete – ebenfalls seine Familie verächtlich und lächerlich gemacht.

Nachdem PAGE[41] also Sappho für die Familienschande – durch ihre Dichtung allgemein bekanntgemacht – als mit verantwortlich dargestellt hat, setzt er seine Hypothese fort. War zuvor die Verschwendung und der Verlust des Vermögens – nicht aber die Liaison – die Ursache der Wut Sapphos gegen ihren Bruder, des Scheltgedichts auf ihn, so relativiert PAGE darauf diese These. Der Verlust des Geldes des Charaxos sei zwar sehr schmerzlich für Sappho gewesen – die Allbekanntheit der Affäre habe ihr allenthalben reichlich Verdruß bereitet –, und anscheinend sei sie auch willens gewesen, zu vergeben und zu vergessen; als aber Charaxos die angebotene Versöhnung ausschlug, habe sie die Waffen, die ihr zu Gebote standen, eingesetzt und ein Gedicht geschrieben, in dem sie ihren Bruder fast rückhaltlos der Lächerlichkeit preisgab[42]. An Sapphos

[39] GMP [1899] 252.
[40] GLP [1936] 229. In der 2. Auflage [1961] hat BOWRA diesen Passus gestrichen.
[41] Kommentar 51.
[42] Wie PAGE vormals die Ovid-Stelle (Heroides XV 67) ohne Berücksichtigung des Zusammenhangs für seinen biographischen Rekonstruktionsversuch auswertete, so jetzt die Aussage Herodots: «ἐν μέλει Σαπφὼ πολλὰ κατεκερτόμησέ νιν». Der

Haltung finde sich nichts Außergewöhnliches, nichts Tadelnswerteres als ihr Mangel an Diskretion[43] und ihr Temperament[44]. Vor allem aber deute nichts auf das Vorhandensein höherer Tugenden in ihr: gleichsam als ob Haß wegen qualvollen Verrufs und Entrüstung über anderer Sünden ausschließlich das Privileg derer wären, die reinen Herzens sind[45]. Mit diesem Werturteil schließt PAGE seine Interpretation ab[46].

Vergleicht man mit den Ausführungen des Kommentators die bei ihm zitierten Äußerungen von BURY und MURE, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß er Sappho für jenen «Ausbund der Verirrungen und Exzesse» hält, welchen BAUDELAIRE in dem Gedicht «Lesbos» der Sammlung «Les Fleurs du Mal» verherrlicht. Dann freilich besteht erneut ein Widerspruch zu der Ansicht, die PAGE in dem Kapitel über die «lesbische Gesellschaft und den Charakter Sapphos» vorträgt[47]. Dort wird konzediert, daß die Sappho-Frage weder durch das Gesamtopus noch die Fragmente im Sinne einer Diffamierung der Lyrikerin beantwortet werden könne. Hätten aber nicht schon in dem antiken Klatsch einige Sappho in Verruf gebracht, so gewißlich einige in der Gegenwart. Indes: kein Bruchstück der Dichtung Sapphos stelle zwischen ihr oder ihren Freundinnen und dem erwähnten Exzeß eine Verbindung her[48].

Kontext bei Herodot weicht freilich eklatant von jenem bei PAGE mutmaßlich hergestellten ab.
[43] Ansonsten pflegt PAGE die rückhaltlose Offenheit Sapphos als einen der wenigen lobenswerten Züge ihrer Lyrik hervorzuheben (S. 18, S. 27ff., S. 110f. u. ö.).
[44] Ebenso weiß PAGE das leidenschaftliche Temperament der Dichterin verschiedentlich zu schätzen (s. Fußnote 43).
[45] Mit anderen Worten: «Sappho geißelte an Charaxos ihre eigenen Fehler.» – Die «moderne Theorie», die sich mühte, Sappho unmittelbar aus ihrer Dichtung – befreit u. a. vom Klatsch der Komödie – zu verstehen (s. a. PAGE, Kommentar 50, Anm. 2), wird von PAGE recht leichtfertig verworfen. Die aus dem Zusammenhang herausgelöste Herodot-Stelle dürfte dafür einen der am wenigsten zwingenden Gründe liefern. – Überdies muß der Kommentator selbst zugestehen, daß – gemäß Pap. Ox. XV 1800 (Frg. I, col. I 16; s. Kommentar 142, Anm. 3) – es nur einige waren («sunt qui . . .»), die Sappho verleumdeten, daß fernerhin dieser Verruf auch dann nicht bekräftigt, die Anschuldigung gegen Sappho selbst dann nicht bewiesen werden könnten, wenn das Gesamtopus der Lyrikerin zur Prüfung der Glaubwürdigkeit dieser Thesen vorläge.
[46] Die Unhaltbarkeit des Werturteils, welches PAGE, indem er das «broadcasting» Sapphos völlig hypothetisch rekonstruiert, mit der Konstatierung der Nichtexistenz höherer Tugenden in der Lyrikerin fällt, wird durch Frg. 49 D, zwei von Galen für Sappho bezeugte Verse, die keiner «hypothetischen Rekonstruktion» im obigen Sinne bedürfen, zwingend erwiesen:

«ὀ μὲν γὰρ κάλος, ὄσσον ἴδην, πέλεται ⟨κάλος⟩,
ὀ δὲ κἄγαθος αὔτικα καὶ κάλος ἔσ⟨σε⟩ται».

Man vgl. auch SCHADEWALDT, Sappho 143–145. – Daß auch der Zeitgenosse Sapphos in seinem auf Authentizität fußenden Zeugnis weitlich von PAGES Hypothese entfernt ist, beweist Alkaios, Frg. 63 D.
[47] Kommentar 140–146.
[48] Kommentar 142–143.

Trotzdem aber sucht PAGE[49] darauf jene Verirrung für Lesbos zur Zeit Sapphos[50] nachzuweisen. Als Beleg dient ihm das Anakreon-Frg. 5 D:

«Σφαίρηι δηὖτέ με πορφυρέηι
βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως
νήνι ποικιλοσαμβάλωι
συμπαίζειν προκαλεῖται.

ἡ δ' – ἔστιν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου
Λέσβου – τὴν μὲν ἐμὴν κόμην –
λευκὴ γάρ – καταμέμφεται,
πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει»·

Überschaut man dies Bruchstück im Zusammenhang – PAGE zieht nur die zweite Stanze heran –, so wird transparent, daß Anakreons künstlerische Intention auf die Gestaltung des Motivs der strahlenden Anmut und des Reizes jugendlicher Schönheit ausgerichtet war. Die Epitheta leuchtender, strahlender, nuancenreicher Farben stehen in dieser Absicht. Zugleich bereitet das Adjektiv, welches der entscheidenden Macht des Gedichts beigegeben ist – «χρυσοκόμης» –, den bestimmenden Aussageträger der zweiten Strophe vor: der Reiz jugendlichen Haars war «Eros» als «stimulans« zugedacht; ihm erliegt Anakreon bei dem Mädchen («νῆνι»). Eine Erwiderung von seiten des Mädchens aber ist insofern ausgeschlossen, als Anakreon diese Blüte der Jugendlichkeit nicht mehr besitzt. Da es aber von Lesbos stammt, jener Insel, der die Schönheit über alles geht, kann Anakreon nur auf einen «Korb» rechnen. Das Mädchen zieht – der im Eingang des Fragments geschilderten Liebesmacht der Jugendlichkeit folgend – ein «entsprechendes anderes Haar» jenem ergrauten des Dichters vor.

Betrachtet man das Lied also – wie überliefert – im Zusammenhang, dann scheidet mit immanenter Gesetzmäßigkeit die Fehlinterpretation aus. Kein Grieche der Zeit Anakreons würde «ἄλλην τινά» anders denn auf «κόμην» beziehen[51]. Die Interpretation bei PAGE setzt indes die hellenistische Verunglimpfung Sapphos voraus. Seine Auffassung – eine moderne Ironie für Anakreon präjudizierend – ist nicht aus dem Text heraus einsichtig[52]. Damit aber kommt zugleich die Hypothese von PAGE, die genannten Exzesse schon für die Zeit Sapphos als bekannt anzunehmen, zu Fall. So weit man die Zeugnisse auch pressen mag, PAGES Vermutung bestätigen sie nicht; folglich auch nicht die

[49] Kommentar 143; s. a. Anm. 2.
[50] WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 72ff. Zu beachten ist freilich, daß das Motiv der Liebe Sapphos zu Phaon schon recht früh ausgestaltet, hingegen erst in späthellenistischer Zeit der Vorwurf der Tribadie gegen sie erhoben wurde. Die Zeugnisse dafür begegnen im Pap. Ox. XV [1922] Nr. 1800, S. 138–139, Col. I 16ff., bei Ovid, Heroides XV, 19 u. 201; Schol. Horaz, Epi. I 19, 28; Suda, Lemma «Sappho»; GALLAVOTTI, Saffo 29–30.
[51] «νῆνι» in V. 3 (Anakreon, Frg. 5 D) steht zu weit ab, scheidet als gedanklich zu ergänzendes Nomen überdies auch aufgrund der Konsequenzen der aufgezeigten Gesamttendenz aus.
[52] FRÄNKEL, Dichtung [1962] 333–334.

immanent vorgetragene Ansicht der Bescholtenheit Sapphos in des Kommentators Interpretation des Gebets der Sappho an Kypris und die Nereiden. Auch hier führt es von der realen Aussage des Gedichts ab, Spekulationen über die angebliche Tribadie Sapphos hereinzubeziehen. Bezeichnend freilich ist, daß PAGE in den Ausführungen zu Frg. 25 D (Frg. 5 LP) ausschließlich historischen Fragen oder Hypothesen nachgeht. Das Gefüge des Gedichts als eines Kunstwerks interessiert ihn nicht.

Wie wenig Sicheres in dieser Hinsicht zu gewinnen ist, erhellt bereits aus dem trümmerhaften und weithin ungewissen Gedankengang. So viel freilich ist noch deutlich zu erkennen, daß im Eingang der Ode Aphrodite und die Meeresgöttinnen angerufen werden; nicht etwa epikletisch, wie man es von «Sappho I», Frg. 5/6 D, Frg. 28 D (?), her erwarten könnte, sondern lediglich anakletisch. Die anschließende Bitte (1b–2) läßt die Intention der Anaklese verständlich werden: Nicht für Sappho ist Hilfe erforderlich – daher brauchen die genannten Gottheiten auch nicht ihr zu nahen –, vielmehr bedarf Sapphos Bruder Charaxos, den sie als gerade zur See Fahrenden sich vorstellt und als solchen hereinnimmt, des Schutzes der göttlichen Mächte des Meeres. Ihn unversehrt wieder in der Heimat eintreffen zu lassen, darum betet die Lyrikerin.

Die Übersicht der meisten Gedichtsanfänge Sapphos belegt eine sehr zurückhaltend aufgebaute Personalgestaltung. Verschiedentlich wird eine Dreieckskonstellation ansichtig (Frg. 2 D; Frg. 98 D), bisweilen ein bipolares Verhältnis (I; Frg. 5/6 D [?]; Frg. 28 D, der nachfolgende Mythos [28, 3ff.] grenzt sich organisch vom Eingang ab), hier hingegen (Frg. 25) hebt Sappho – ähnlich wie in Frg. 27 a b D – mit einer – soweit die Vergleichsmöglichkeiten den Schluß zulassen – außergewöhnlich groß angelegten Personalkonstellation an.

Die Mächte der Hilfe und Bewahrung werden in den nächsten Umkreis der potentiellen Gefährdung gerückt («βλαβή»). Damit klingen bereits im Auftakt der Ode die Spannungsbereiche an, welche – soweit noch kenntlich – das Gedicht weithin oder gänzlich bestimmen werden: Schaden und Wohlergehen.

Nachdem Sappho zunächst also ihre persönliche Bitte um glückliche Heimkehr des Bruders vorgebracht hat – in diesem Wunsch begegnet letztlich das einzige Indiz, demzufolge man diese Ode der Gattung der Geleitgedichte zuordnen vermöchte –, schließt sie darauf kollektiv alles Begehren des Bruders an (3), das zu erfüllen sie sodann gleichfalls die Gottheiten anfleht (4).

Könnte man in dieser Gedankenentwicklung die Personalpronomina «μοι» (1) und «οἱ» (3)[53] als gesichert betrachten, so wäre – formal gesehen – in der Polarität beider Pronomina ein Höchstmaß an Identifikation der Bitten Sapphos mit den Wünschen des Charaxos erzielt. Zunächst erflehte die Lyrikerin die be-

[53] An der Aufgabe des Digammas im Äolischen ist festzuhalten. Der Versuch, diesen Buchstaben bei allen sprachwissenschaftlich für ihn in Betracht zu ziehenden Worten einzufügen, scheitert bei Sappho ebenso wie bei Homer. S. a. BUCK, Greek Dialects [1961] 46ff.; SCHWYZER, Griechische Grammatik, I. Bd., 229; über das Vorgehen der Grammatiker in äolisch-lesbischen Texten: SCHWYZER, Griechische Grammatik, Bd. I 244; Verf., Stoicheia Hellenika, Hellenika 8 [1971] 31ff.

wahrte Heimfahrt des Bruders[54]: «... gewährt *mir* ... die Erfüllung all dessen, was Charaxos (leidenschaftlich) *für sich* begehrt.»[55]

Durch diese Identifikation wird einmal paradigmatisch in den Zeugnissen der Lyrikerin selbst ihr inneres Verhältnis zu Charaxos offenkundig. Wie wenig freilich diese Aussage Sapphos mit der historisierenden Hypothese von Page in Einklang zu bringen ist, bedarf keiner Belege[56].

Nach der allgemeinen und umfassenden Bitte für den Bruder (3–4), die stets die futurische Zeitdimension hereinbezog[57], greift Sappho nunmehr auf die Vergangenheit zurück, verknüpft sie mit ihrem Wunsch um «λύσις» des Charaxos. Ohne im entferntesten indiskret zu werden – was Page freilich der Dichterin in hohem Maße vorwarf[58] –, deutet sie mit zartester Empfindsamkeit nur allgemein – von Details ist nicht im mindesten die Rede – vormalige Fehler des Bruders an, mit dem Begehren allerdings, daß ihm deren Sühnung gewährt sein möge. Auch hier wirkt als durchherrschende Vorstellung noch die Eingangsbitte Sapphos nach, in der die Lyrikerin alle folgenden Wünsche, die von seiten des Charaxos oder für ihn möglich sind, als ihr *persönliches Anliegen* einführt. Ebenfalls hier also besagt der Gedankengang noch immer: «... erweist *mir* die Gunst, daß der Bruder die ‹λύσις› der vormaligen Fehler erlange»[59]. Wie stets – so wahrt Sappho hier in scheuer Epoché die Anonymität. Nicht einmal den Namen des Bruders gibt sie – soweit abzusehen – preis. Für die Anschuldigung «want of discretion» ist kein Raum[60].

Wie schon erwähnt wurde, scheint das Gedicht im wesentlichen unter den bipolaren Aspekten des genannten Begriffspaares «Schaden und Wohlergehen» konzipiert worden zu sein. Der Aufbau der Ode setzt sich harmonisch und einheitlich in diesem Rahmen fort. War zunächst ausgeführt, daß Kypris und die Nereiden den Bruder vor Schaden bewahren möchten (1–2), so darauf, daß sie ihm Erfolg verleihen, ihm die «λύσις» seiner früheren Fehler, die den erfolgverheißenden Fortgang in Frage stellen konnten, sich also der Kategorie des Schadens zuordnen, gewähren möchten.

Die gegensätzliche Vorstellung wird sodann in die personale Sphäre übertragen. Den Freunden möge Charaxos – so gestaltet die Lyrikerin die Anlage des Gedichts weiter aus – sich als Ursache und «Gegenstand» der Freude erzeigen, ihnen in diesem Sinne förderlich, den Feinden hingegen solle er als Bereiter von Schmerzen und Kümmernissen abträglich sein[61].

[54] Vorausgesetzt freilich, daß die Ergänzung von Blass in V. 2a (Diels, Wilamowitz) sich bestätigt. Daß sie naheliegt, steht außer Frage. – Die Annahme der Seefahrt ist durch die Anaklese fundiert.
[55] Sappho I 17f.
[56] Kommentar 50–51.
[57] V. 3 ist als futurischer Fall zu werten; V. 2 bezieht ebenfalls die Zukunft herein.
[58] Kommentar 51.
[59] Von gegenwärtigen «ἁμαρτήματα» spricht Sappho also nicht!
[60] Kommentar 51.
[61] Lesky, Gesch. d. griech. Lit. [1963] 162.

Nachdem nunmehr der Kreis der dem Bruder Nahestehenden[62] hereinbezogen ist, geht Sappho allmählich zu dem Verhältnis zwischen ihr und Charaxos über. Was sie für die «Freunde», unter die sie sich einreiht, erbittet, erweist sich letztlich wieder als wohl ein Moment des Wunsches des Wohlergehens ihres Bruders: «Möge er sich uns als einer erweisen, der nicht mehr so unbedacht und sorglos ist»[63], weder also sich selbst noch anderen Schaden durch Unüberlegtheit zufügt.

Erst über das Zwischenglied der personalen Vorstellung der ersten Person Plural wendet Sappho die Gedankenbewegung auf sich. Wieder überaus behutsam und verhalten, indem sie objektiv und distanziert von der Schwester[64] des Charaxos handelt, offensichtlich ohne ihre Identität mit jener «Schwester» zu enthüllen. Die Zartheit des Wunsches (9–10a) veranschauliche hier einmal die «unmittelbare» Formulierung, von der die Lyrikerin absteht. Sie sagt bezeichnenderweise nicht: «... gewährt mir als seiner Schwester, daß er mich achte und ehre», sondern sie bittet in empfindsamster Scheu: «Möge er willens sein, die Schwester der Ehre teilhaftig zu machen.»

Sappho begehrt also nicht, daß ein fremder Wille dem Charaxos aufgezwungen werde, vielmehr daß er von innen heraus selbst die rechte Haltung einnehme. Sein eigener Wunsch und Wille möge es sein, die Schwester zu achten[65]. Gemäß dem bereits aufgezeigten Schema der Gegensätzlichkeit schließt sich darauf die Bitte um Beendigung der bitteren Qualen (10) an, unter denen er schon vormals (11) zu leiden hatte. Auch hierin manifestiert sich das Mitgefühl Sapphos, das sie für die augenblickliche wie die frühere Situation des Bruders empfindet.

Wie stark sie in der Tat unter dem Eindruck der Bedrängnisse und Schwierigkeiten des Charaxos steht, dürften auch die fünfte Strophe – dort insonderheit der Verweis auf die Anklage oder üble Nachrede der Bürger – und die abschließende Apostrophe der Kypris (18) – wohl mit der Absicht des göttlichen Eingreifens in die Übel des Bruders verknüpft (19) – bezeugen[66]. – Wenn das trümmerhaft verstümmelte Fragment einen Einblick in Sapphos Empfindungswelt und ihr Innenleben gewährt, dann wird er ohne Zweifel deutlich von dem abweichen, was Page über Sapphos Charakter aussagen zu müssen glaubte. An der Interpretation des Kommentators fällt auf, daß die Ode Sapphos fast nie (oder nie) zu Wort kommt. Weite Strecken werden einzig mit depravierenden Hypothesen bestritten. Auch historisch-kritisch hält die dortige Vermutung nicht stand.

Faßt man überblickend – soweit noch kenntlich – die Gedankenbewegung zusammen, so wird ansichtig, daß sie im Anschluß an die Anaklese von der

[62] Schwyzer, Griechische Grammatik, Bd. I 244.
[63] Heitsch, Hermes [1967] 387–388.
[64] Jurenka, Wiener Studien [1899] 12; Wilamowitz, Blass.
[65] Die Konjektur von Wilamowitz und Jurenka für V. 10a ist als wahrscheinlich zu bezeichnen.
[66] Schadewaldt, Sappho [1950] 138–145.

Konstituierung des Motivs von Wohlergehen und Schaden des Bruders ihren Ausgang nahm, über verschiedene Nuancierungen dieser Vorstellung in der mittleren Strophe das persönliche Verhältnis zwischen Sappho und Charaxos berührte, darauf – in Axialsymmetrie zur zweiten Stanza – auf die Gegner des Bruders zu sprechen kam (14), endlich unter Wiederaufnahme der Anrufung[67] (18) in einer Bitte an Kypris (sicherlich um Abwehr der Übel) ihren Austakt fand.

Die Symmetrie[68] hebt sich klar heraus. Im Ansatz werden auch die Zeitdimensionierungen verschiedener Ebenen noch greifbar. Der Gesamtaufbau ist übersichtlich und einheitlich, so daß an der Geschlossenheit der Komposition dieses Gedichts keine Zweifel aufzukommen vermögen, zumal auch eine größere Zahl von Motivbezügen[68] die innere Spannung der Ode als eines Ganzen noch in den Umrissen transparent werden läßt.

Beim Nachvollzug der Intention Sapphos, die sich in der Ausgeglichenheit der poetischen Form – soweit deutlich – eine adäquate Aussagemöglichkeit geschaffen hat, mutet es verwunderlich an, daß EDMONDS[69] zu der bereits zitierten Suppletierung des Schlusses der Ode hat gelangen können. Nach seiner Auffassung beziehe sich die Apostrophe in V. 18 auf Doricha, welche von Sappho in sehr rustikaler Weise beschimpft werde. – Indes hätte allein der Ausgang von Frg. 26 D EDMONDS vor jenem Fehlgriff bewahren sollen. Dort spricht die Lyrikerin – innerhalb einer Anrufung der Kypris am Gedichtende – in dezenter Zurückhaltung von der naukratischen Hetäre. Mißtöne nach der Art der Persiflage, die EDMONDS Sappho auf Doricha anheben läßt, klingen nirgends an (Frg. 26, 9–12 D):

> «[Κύ]πρι, κα[ί σ]ε πι[κροτέρ]αν ἐπεύρ[οι],
> [μη]δὲ καυχάσ[α]ιτο τόδ' ἐννέ[ποισα]
> [Δ]ωρίχα, τὸ δεύ[τ]ερον ὠς πόθε[ννον]
> [εἰς] ἔρον ἦλθε».[70]

Offensichtlich vielmehr hatte EDMONDS sich durch den Bericht des Athenaios[71], Sappho habe Doricha in ihrer Dichtung mit Schimpf und Schmach bedacht, zu seiner Annahme bewegen lassen. Athenaios hingegen überliefert detailliert, die

[67] Die beiden Papyri lassen die Annahme der Kypris in V. 18 als sehr plausibel erscheinen.

[68] Die Wiederaufnahme von «θέλην» (3) in Vers 9 bestätigt die Symmetrie. Der Vielzahl der angerufenen Gottheiten entspricht die Vielzahl der Freunde und Feinde in der zweiten, der (Freunde und?) Feinde in der vierten Stanze. Falls in V. 2 u. 9 auf die Geschwister Bezug genommen war, so begegnet hierin ein weiteres Indiz für die erwähnte Ausgewogenheit der Anlage des Gedichts. Mit der Apostrophe in V. 18 würde die Anaklese in V. 1a korrespondieren. Als Möglichkeit ist eine Entsprechung in V. 5 und V. 12 zu vermuten.

[69] EDMONDS, Class. Rev. [1920] 5; Lyra Graeca 206–207.

[70] BOWRA, GLP 211.

[71] Athenaios XIII 69, 596 b; GALLAVOTTI, Testimonium 29.

Lyrikerin habe der naukratischen Hetäre den Vorwurf gemacht, Charaxos weidlich ausgeplündert zu haben[72].

Indem sich also die Ergänzung des Schlusses dieses Liedes nach EDMONDS als unhaltbar erweist, erhält der von LOBEL unterbreitete Vorschlag, in V. 18 Kypris apostrophiert zu sehen, um so mehr Gewicht. Eine weitere Bestätigung erfährt er durch den 1951 publizierten Papyrus Oxyrhynchus XXI 2289, Frg. 6. Zugleich aber wird die Suppletierung des Eingangs nach M. L. EARLE[73] gestützt, so daß die Rahmenpartie des Gedichts in entscheidenden Details fast als gesichert gelten darf. –

Schließlich erhebt sich noch die Frage, welcher poetischen Gattung diese Ode zuzuweisen sei. Eine beträchtliche Zahl der Forscher[74] entschied sich für die Ansicht, dies Lied als ein «προπεμπτικόν», ein Geleitgedicht für den Bruder Charaxos, aufzufassen; liefern doch die Verse 1–2 einen untrüglichen Hinweis auf dessen Heimreise zur See.

Im Bereich der Bestimmung der Gattungszugehörigkeit einzelner Gedichte Sapphos ist es das unbestrittene Verdienst von PAGE, der Manie, jedes Gedicht einem Zwangsschema unterwerfen zu wollen, entgegengetreten zu sein.

War es in Frg. 2 D letztlich nur das eine Motiv des Göttervergleichs, an dem man die Entscheidung der Gattungszuweisung anknüpfte, so ist es – mit verblüffender Parallelität – in Frg. 25 D lediglich das einmal angedeutete Motiv der Heimfahrt, auf dem die These des Geleitgedichts fußt. Dabei aber wird außer acht gelassen, daß die meisten und gewichtigsten Aussagen dieser Ode auf Erfolg und Wohlergehen ausgerichtet sind. Auf eine Periegese der Reise des Bruders hingegen hat Sappho vollständig verzichtet.

An der singulären Bitte in V. 2 unter Mißachtung des evidenten Übergewichts aller weiteren Ausführungen der Lyrikerin in diesem Lied die Gattungszugehörigkeit der Ode entscheiden zu wollen, dürfte ohne Zweifel als «verwegen» erscheinen. Es handelt sich vielmehr bei diesem Gedicht um ein «Gebet der Fürbitte»[76]: Charaxos möge unter dem Schutz der angerufenen Gott-

[72] Athenaei Naucratitae Dipnosophistarum Libri XV, recensuit Georgius KAIBEL, Stuttgart [1962] Bd. III, 314, 596 c.

[73] SMYTH, GMP [1899] Vorwort, S. 11.

[74] So u. a. SCHADEWALDT, Sappho 138; BOWRA, GLP 210; TREU, Sappho 184; LESKY, Gesch. d. griech. Lit. [²1963] 162.

[75] Kommentar 30–33; EISENBERGER, Der Mythos in der äolischen Lyrik [1956] 83ff.

[76] PAGE druckt im Anschluß an den Text von Frg. 25 D (5 LP) jenen von Frg. 26 D (15 LP). Die Strophenabfolge ist so gestaltet, daß beide Fragmente gleichsam ein Gedicht bilden. Erst nach Frg. 26 D setzt der Kommentator Lied-Ende an (Kommentar 3–4). Die Unhaltbarkeit dieser Mutmaßung bestätigt die von GRENFELL und HUNT der editio princeps beigegebene Reproduktion des Papyrus Oxyrrhynchus I [1898] VII, Plate II, S. 10ff. Auf dem weiten Raum nach V. 20 von Frg. 25 D folgen keine Buchstaben oder -reste. Das Ende der Ode ist evident. Daran führt auch PAGES Skepsis nicht vorbei (Kommentar 48, Abschnitt 2, Zeile 3f.). – Die Kritik, welche GOMME (JHS 77 [1957] 259 und Fußnote 13) an der Interpretation von PAGE (Kommentar 48–51) übt, ist vollauf berechtigt.
Wenn PAGE das Gedicht als «prayer for reconciliation» einordnet, dann beruht diese Spezifizierung auf seiner historisierenden Spekulation. Der Text selbst bekräftigt diese Auffassung nicht.

heiten Erfolg haben, Befreiung erfahren, seinen Freunden wert, seinen Feinden verhaßt sein, seines früheren Leids bar und ledig werden ...; unter anderem freilich auch – bewahrt in Mytilene eintreffen. Man wird also die Bitte um sichere Heimkehr der Überzahl der sonstigen Bitten integrieren müssen und – von dieser geschlossenen Einheit ausgehend – das Genos des Liedes bestimmen. Daß sodann die Ode sich als «Gebet der Fürbitte» zu verstehen gibt, «in promptu est».

Das Gebet an Hera

(Frg. 28 D)

1. Text

1 Πλάσιον δὴ μ'[εὐχομέναι φανείη][1],
2 πότνι' Ἥρα, σὰ χ[αρίεσσα μόρφα][2],
3 τὰν ἀράταν Ἀτρ[εΐδαι θέσαν κλῆ-]
4 τοι βασίληες[3]·

5 ἐκτελέσσαντες μ[άλα πόλλ' ἄεθλα][4]
6 πρῶτα μὲν πὲρ Ἴ[λιον, ἔν τε πόντωι][5]
7 τυίδ' ἀπορμάθεν[τες ὄδον περαίνην]
8 οὐκ ἐδύναντο[6],

9 πρίν σε καὶ Δί' Ἀντ[ίαον κάλεσσαι][7]

[1] Editio princeps, Papiri della Società Italiana II [1913] 123, 3–12, Vitelli; GRENFELL – HUNT, Ox. Pap. X 1281 [1914] 24; GRENFELL – HUNT, Ox. Pap. X 1281 [1914] 25; JURENKA, Wiener Studien 36 [1914] 207; LOBEL, Sapphus Mele [1925] 5; EDMONDS, Lyra Graeca I [1928] 210; LAVAGNINI, Nuova Antologia [1932] 155; MILNE, Hermes [1933] 476; DIEHL, ALG IV [1936] 22; THEANDER, Eranos [1943] 146; STAIGER, Sappho [1957] 10; PAGE, Kommentar [1959] 58; REINACH – PUECH, Alcée – Sapho [1960] 213; GALLAVOTTI, Saffo [1962] 93; COLONNA, ALG [1963] 131; TREU, Sappho [1963] 36; LOBEL – PAGE, PLF [1963] 15; BARNSTONE, Sappho [1965] 30; TREU, Sappho [1968] 36; PAGE, LGS [1968] 102; TERZAGHI, Atti d. Acc di Napoli 3 [1914] 217f. u. 243f.; CASTIGLIONI, Atene e Roma 17 [1914] 224ff.; K. W. SCHMIDT, GGA [1916] 390ff.; ALY, RE-Artikel «Sappho», Bd. I A 2 [1920] Sp. 2371, Zeile 5ff.; KÖRTE, Archiv für Papyrusforschung 7 [1923] 124ff.; DEUBNER, Abh. d. preuß. Akad. d. Wiss. Berlin 7 [1943] 3ff.; MAZZARINO, Athenaeum [1943] 64f.; SCHADEWALDT, Sappho [1950] 25f.; EIGENBRODT, Sappho [1952] 29; EISENBERGER, Der Mythos in der äolischen Lyrik [1956] 83ff.; FRÄNKEL, Wege ... [1960] 52, Anm. 1; FRÄNKEL, Dichtung ... [1962] 206; TREU, Sappho [1963] 187f.; EDMONDS, Class. Rev. [1916] 98.

[2] THEANDER, Eranos [1943] 144ff.; FRÄNKEL, Dichtung ... [1962] 206, Anm. 31; WILAMOWITZ, Sappho und Simonides [1913] 42, Anm. 1; GALLAVOTTI, Riv. filol. Class. [1942] 173.

[3] BUCK, Greek Dialects, [²1961] 46, § 50; SCHWYZER, Griechische Grammatik I [1959] 106 u. 222ff.; s. o. Anm. 1.

[4] EDMONDS, Class. Rev. [1916] 98; Lyra Graeca [1928] 210; PAGE, Kommentar 58; s. o. Anm. 1.

[5] LOBEL, Ox. Pap. XXI [1951] Nr. 2289; Frg. 9, Zeile 3; s. o. Anm. 1.

[6] EISENBERGER, Mythos [1956] 84; s. o. Anm. 1.

[7] SETTI, Studi Italiani [1956] 533, Anm. 3; TREU, Alkaios [1963] 132; BARNER, Spudasmata 15 [1967] 221ff.; VOGLIANO, Il Nuovo Alceo [1952] 8; DEUBNER, Abh. d. preuß. Akad. d. Wiss. Berlin [1943] phil.-hist. Klasse, Nr. 7, S. 6–7; PAGE, Kommentar 59, § 3; s. o. Anm. 1.

10 καὶ Θυώνας ἰμε[ρόεντα παῖδα][8] ·
11 νῦν δὲ κ[. . . . .][9]
12 κὰτ τὸ πάλ[αιον][10]

13 ἄγνα καὶ κα[. . . . .][11]
14 [π]αρθ[. . . . .][12]
15 [ἀ]μφὶ σ[. . . . .]
16 [. . . . .]

17 [. . . . .]
18 [. . .]νιλ[. . . . .]
19 ἔμμεν[αι . . . .]
20 [.]ράπικε[. . .][13].

2. Übersetzung

Nahe (sei) mir wahrlich (während ich zu dir bete),
Herrin Hera, deine (anmutige Gestalt), welche
die Atriden, ruhmreiche Könige, der Anbetung
teilhaftig machten;

nachdem sie sehr viele Mühen durchstanden hatten –
zunächst um (Ilion, dann auf dem Meer) –,
vermochten sie, als sie hierher aufbrachen, (die Fahrt)
nicht (zu beenden),

bis sie dich und Zeus Antiaios und den
sehnsuchtweckenden Sohn der Thyone (angerufen hatten);
jetzt aber . . .
wie früher . . .

heilige und . . .
Jungfrauen (?) . . .
um . . .
. . .

. . .
. . .
zu sein
. . .

[8] DEUBNER, Abh. d. preuß. Akad. d. Wiss. [1943] 6; GALLAVOTTI, Riv. di filol. Class. [1942] 177.

[9] L. MASSA POSITANO, Saffo [1945] 124; EIGENBRODT, Sappho [1952] 29; FRÄNKEL, Dichtung [1962] 192; SCHADEWALDT, Sappho [1950] 25/26; LOBEL, Class. Quart. [1921] 165; s. o. Anm. 1.

[10] Die Wiederherstellung des Verses (12) nach WILAMOWITZ wurde allgemein akzeptiert. Selbst bei LOBEL [1925], PAGE [1959] und LOBEL – PAGE [1963] ist sie in den Text aufgenommen.

[11] SCHADEWALDT, Sappho 26; s. o. Anm. 1.

[12] s. o. Anm. 1.

[13] s. o. Anm. 1; R. MERKELBACH, Hermes [1957] 23ff.

3. Interpretation

Das weithin nur in Trümmern überlieferte Gebet Sapphos an Hera erlaubt lediglich wenige sichere Beobachtungen. Den Eingang der Ode bildet – kenntlich an der Apostrophe – wohl die Bitte[14] Sapphos an Hera, sich der Lyrikerin zu nahen. Ähnlich wie in dem großen Hymnus auf Aphrodite (I 1–4) bedient sich Sappho dabei der Pi-Alliteration, um diesem Wunsch Nachdruck zu verleihen. Die Beteuerungspartikel weist in dieselbe Richtung[15]. Diese – wenn auch nur sehr schwachen – Indizien, die ebenfalls in anderen Gebeten der Lyrikerin funktional eingesetzt sind, machen die Annahme, Sappho trage hier (1) eine Bitte vor, wahrscheinlicher als die unbegründete Mutmaßung, Hera sei der Dichterin im Traum erschienen (WILAMOWITZ, JURENKA, LAVAGNINI, DIEHL u. a.), oder die Hypothese, die Göttin sei Sappho bereits nahe (TREU). Als unanfechtbar kann indes einzig die Anrede gelten, die – ähnlich jener im ersten Gedicht Sapphos (I 4) – auch auf einen vergleichbaren Kontext schließen läßt[16], zumal beide Odeneingänge auf die Nähe der Gottheit verweisen.

Den vorderen Mittelteil (3–10) umfaßt – nun freilich keine Ekphrasis, sondern ihr verwandt – eine mythologische Schilderung, in der aitiologisch auf die Entstehung des Kults der Trias von Lesbos[17] Bezug genommen wird. – Die temporale Dimension der Vergangenheit hereinnehmend (8), weist die lokale Ausrichtung der genannten Beschreibung (7) unmittelbar auf Lesbos. Deutlich tritt darin der Hinweis auf gewisse Schwierigkeiten der Atriden-Könige hervor (8). Diese Widerstände konnten jedoch nur bewältigt werden, wenn die genannte Göttertrias – wohl auf einen Anruf hin – zu irgendeiner Form des gnädigen Eingreifens sich bereit fand.

Nach der Erwähnung von Hera, Zeus Antiaios und Dionysos[18] endigt das mythologische Exempel, grenzt sich zugleich die innere Einheit der präteritalen Zeitdimension des ersten Mittelteils ab. Durch die Andeutung auf die unmittelbar vorliegende Situation Sapphos in V. 11a wird gerade noch die Rückkehr zur zeitlichen Ebene des Eingangs[19], der mit der Apostrophe Heras unzweifelhaft Momente der Gegenwart anklingen läßt, im Ansatz kenntlich. Die Analogie schließlich zwischen der vormaligen und der direkt vorgegebenen Situation tritt ebenfalls noch heraus (12), freilich nicht mehr im Detail, da der gesamte Text von V. 13 an als unsicher, eine Ergänzung als spekulativ betrachtet werden muß.

Ob der Schluß des Gedichts die für den Eingang der Ode zu postulierende Bitte um das Nahen der Gottheit in dem Wunsch um Ankunft Heras wieder-

[14] Sappho I, 1–5; Frg. 5/6 D, die Eingangspartie.

[15] Frg. 5/6, 15 D (nach der Überlieferung des Ostrakon).

[16] Die Anaklese einer Gottheit erfolgt bei Sappho niemals ohne eine reale Intention (s. I D; 5/6 D; 25 D). Der Verweis durch «πλάσιον» auf die räumliche Nähe macht mindestens die Vorstellung der Bitte «zu kommen» wahrscheinlich.

[17] PAGE, Kommentar 60.

[18] Zur Abfolge der Namen vgl. man Alkaios, Frg. 24, 5–9 a D.

[19] Ähnlich Sappho I, 25; Frg. 27, 15 a b D; Frg. 69, 5 D; s. a. Frg. 98, 6 D.

aufgreift, ist bei dem augenblicklichen Stand der Überlieferung nicht zu entscheiden[20].

Die Ergänzungsmöglichkeiten in der mythologischen Einlage lassen beträchtliche Variationen zu. So wird man die entscheidenden Argumente für die Beurteilung der Ode nicht auf einer derart schwankenden Basis fußen lassen dürfen, zumal erhebliche Differenzen zwischen dem hier nur in Umrissen kenntlichen und jenem im dritten Gesang der Odyssee ausführlich geschilderten Mythos des Nostos der Atriden sichtbar werden[21].

Schon JURENKA[22] beobachtete, daß offensichtlich eine lesbische Lokaltradition dieses Mythos bei Sappho bestimmend hereingewirkt habe. Wenn er (JURENKA) aber die Auffassung vertritt, die Heroen hätten während ihres Aufenthalts auf Lesbos (Od. III, 160ff.) nicht Hera, sondern Poseidon um einen Hinweis für die Weiterfahrt gebeten, dann liegt hierin unzweifelhaft ein Irrtum vor. Im Zusammenhang des Odyssee-Passus ist eindeutig von Zeus die Rede. Ihn also, Zeus – so hebt auch PAGE zu Recht hervor –, baten die Heroen um ein Zeichen für die Fortsetzung ihrer Heimfahrt[23]. Überblickt man die Rhesis Nestors (Od. III, 102ff., bes. 160ff.) kurz, so wird fernerhin eindeutig klar, daß – der Odyssee zufolge – nicht von einer gemeinsamen Landung der Atriden, des Agamemnon und des Menelaos gesprochen werden kann[24]. Vielmehr weilten Nestor, Diomedes und Menelaos auf Lesbos. – Handelte es sich zudem bei dem Gebet in der Odyssee einzig um die Bitte, von der Gottheit die günstigste Fahrtrichtung zu erfahren, so standen – gemäß der Mythosvariante bei Sappho – unüberwindliche Schwierigkeiten den Heimkehrenden im Wege[25]. Der Eingriff der Götter bedeutete – der jüngeren Fassung des Mythos nach zu urteilen – also eine weitaus ruhmvollere Manifestation ihrer überlegenen Kraft[26]. In dieser Tendenz nun deutet sich leicht die künstlerische Intention der Lyrikerin an.

Würde – der Mythosmodifikation der Odyssee entsprechend – die Ehre für das hilfreiche Eingreifen allein Zeus zukommen, so verlagert Sappho die Gewichte zugunsten Heras, indem sie den obersten Gott der lesbischen Trias integriert[27], ihn überdies an die zweite Stelle rückt, während sie Hera als apostrophierte Gottheit heraushebt und zusätzlich in dem tontragenden Vorfeld des Verses zu stehen kommen läßt (9a). – Als Zwischenglied, das sich dieser Gestaltungsweise und jener der Odyssee harmonisch vermittelnd einfügt, dürfte Alkaios, Frg. 24 a D, in Betracht zu ziehen sein. Dort wird das Kultaition ex-

[20] TREU, Sappho 187f.

[21] SCHADEWALDT, Sappho 25f.; EISENBERGER, Mythos 86–88.

[22] Wiener Studien [1914] 209; EISENBERGER, l. c. 84.

[23] PAGE, Kommentar 92, 18–36 Ende; l. c. 60; RE-Artikel «Geraistos», Bd. VII 1 [1910] Sp. 1234, 28ff.; Der kleine Pauly II [1967] 758, 41ff.

[24] EISENBERGER, Mythos 84; PAGE, Kommentar 59; JURENKA, Wiener Studien [1914] 209.

[25] PAGE, Kommentar 60.

[26] PAGE, Kommentar l. c.

[27] JURENKA, Wiener Studien [1914] 209; EISENBERGER, l. c. 84; PAGE, Kommentar 60.

plicite erwähnt, freilich erneut in einer Modifikation des Mythos[28], da nunmehr nicht von den Atriden oder den in der Odyssee genannten Heroen gehandelt wird, sondern von den Lesbiern selbst, die das Heiligtum der zitierten Göttertrias zu Ehren errichtet hätten[29]. – Alkaios sodann erkennt – und darin steht er der Odyssee näher – noch Zeus den ersten Platz in der Aufzählung zu, obwohl auch er Hera unmittelbar anredet[30]. Beide Male – bei Sappho wie bei Alkaios – folgt Dionysos als dritte Gottheit.

Da die Funktion der Göttertrias im Mythos (Sappho, Frg. 28,3ff.) – ihr hilfreiches Eingreifen zwecks günstiger Seefahrt – kaum einem Zweifel unterliegen kann, vermuteten THEANDER und TREU, nachdem WILAMOWITZens Annahme einer Traumerscheinung Heras (s. a. JURENKA, DIEHL u. a.[31]) durch FRÄNKEL, MILNE und SCHADEWALDT[32] in Frage gestellt worden war, erschlossen also THEANDER und TREU[33] aus der Analogie des mythologischen Exempels eine vergleichbare Situation Sapphos. Die Dichterin wolle – so meinten sie – eine Reise zur See antreten. Deshalb erflehe sie Heras Gunst entsprechend dem Meritiv-Beispiel für diese Fahrt. Betrachtete jedoch THEANDER dies Unternehmen als eine Seereise in die Fremde, so glaubte TREU[34] dem entgegenhalten zu sollen, daß es sich insofern nicht um eine Fahrt in die Fremde handeln könne, als «nichts auf eine Bitte um Schutz vor den Gefahren einer langen Seefahrt» hindeute. Der Gründungsmythos vielmehr schildere die Gegenwart als angenehm, das letzte Wort der Ode weise hin auf das Erreichen nicht eines verhaßten und unbestimmten, sondern eines ersehnten Ziels. Sappho sei lediglich, so vermutet TREU, unweit von Mytilene an einem anderen Ort auf Lesbos. Sie gedenke einzig, eine kleine Seereise anzutreten, die Rückfahrt nach Mytilene, sei also der Göttin tatsächlich schon nahe, freilich aber noch nicht daheim[35].

Man hat verschiedentlich auf die Parallele zwischen Sappho, Frg. 28 D, und Alkaios, Frg. 24a D, hingewiesen, aus der thematischen Verwandtschaft Schlüsse für das stärker zerstörte Lied der Sappho zu ziehen gesucht[36]. Dabei blieb indes eine kritische Auswertung der Funktion des Kultaitions bei Alkaios für die sich daran anknüpfende Bitte des Lyrikers weithin außer acht. Schon eine knappe

[28] EISENBERGER, 84–85; BARNER, Neuere Alkaios-Papyri aus Oxyrhynchos [1967] hat Frg. 24 a D nicht in extenso interpretiert.

[29] EISENBERGER, l. c. 84; TREU, Alkaios [1963] 142.

[30] GALLAVOTTI, Saffo e Alceo, II 64.

[31] JURENKA, Wiener Studien [1914] 207; DIEHL, ALG IV 22.

[32] FRÄNKEL, NGG [1924] 76, Anm. 1; s. a. ders., Dichtung [1962] 206, Anm. 31; ders., Wege [1960] 52, Anm. 1; MILNE, Hermes [1933] 476; s. a. THEANDER, Eranos [1943] 146f.; SCHADEWALDT, Sappho 25; STAIGER, Sappho 10; DIEHL, Anthologia Lyrica Suppl. [1942] 36.

[33] THEANDER, l. c.; TREU, Sappho 187–188.

[34] Sappho 187f.

[35] Daß Sappho in einem Gebet Hera gesagt haben solle, sie (Sappho) sei ihr tatsächlich nahe, während sie (Sappho) noch «um eine Seereise» von ihrer Göttin entfernt ist, wirkt unglaubhaft.

[36] TREU, Sappho 188 u. a.

Übersicht erhellt, daß dort der aitiologische Eingangsteil fast ausschließlich prädikativ-anakletischen Charakter trägt (6). Der Mythos bildet bei Alkaios (Frg. 24 a D) einen einführenden Vorspann, auf den im nachfolgenden – soweit kenntlich – nicht mehr Bezug genommen wird. Seine Aufgabe scheint also vornehmlich in der «introductio» sich erfüllt zu haben. Immanent ist somit auch die Intention des aitiologischen Verweises auf die Gestaltung der Einleitung der Ode beschränkt. Seine denkbare Nachwirkung tritt nirgendwo mehr hervor.

Daß nun etwa das Aition bei Sappho einen strengen Präzedenzfall darstelle, auf den als solchen die Ausführungen von V. 11 an zu beziehen seien, muß als Spekulation betrachtet werden. Vergleicht man nämlich die verwandte Ode des Alkaios, so dürfte – wollte man die gesamte Anlage der Gedichte für analog gebaut halten – die Annahme von THEANDER und TREU gerade als die weniger wahrscheinliche ausscheiden. Das mythologische Exempel nötigt – soweit jedenfalls die Residuen zu erkennen geben – nicht zu der Vermutung, Sappho habe in diesem Lied von einer eigenen Seereise – welcher Art auch immer – gesprochen[37].

Eher dürfte SCHADEWALDTS Auffassung die künstlerische Absicht des Gedichts treffen, wenn er im zweiten Teil der Ode eine Anspielung auf sakrale Handlungen der Jungfrauen vorzufinden glaubt[38]. Schwerlich aber wird dies Lied «völlig in dem Zweck der öffentlichen Verehrung» aufgehen[39]. Soweit der Eingang des Gebets an Hera noch deutlich wird, gibt er sich als eine persönliche «Bitte» Sapphos[40].

Treffend scheint hingegen EISENBERGER, der die Funktion des Mythos in der äolischen Lyrik zusammenhängend untersucht hat, die Eigenart dieser Lieder ermittelt zu haben. Er bemerkt zu Frg. 28 D: «Das Auftreten eines Kultmythos in diesem Gedicht zwingt nicht dazu, kultische Funktion des Gedichts selbst als evident anzunehmen ... Wir können ... alle Bruchstücke, in denen Sappho sich an Gottheiten wendet, ihrem persönlichen Bereich zuweisen.» Und später: «Der Ausdruck von Sapphos Frömmigkeit und Götterverehrung kann also als intim verstanden werden, er bedurfte nicht des offiziellen Kultes.»[41]

Für die Bestimmung der Funktion des aitiologischen Mythos in der ersten Hälfte des Mittelteils von Frg. 28 D ist es von Belang, daß er weniger unter einem kultbezogenen als vielmehr unter einem genusbestimmten Aspekt konzipiert wurde[42]. Wie sich schon heraushob, hat Sappho deutlich die Rolle Heras innerhalb der bezeichneten Göttertrias prononciert. In der Anaklese des Eingangs war einzig sie (Hera) erwähnt, sie allein um ihr Nahen gebeten. Somit

[37] Auch für Frg. 27 a b D ist es von Bedeutung, den Helena-Mythos in seiner sapphischen Modifikation zu würdigen.
[38] Sappho 25.
[39] SCHADEWALDT, l. c. 25.
[40] EISENBERGER, Mythos 85–86 u. 88; PAGE, Kommentar 61; GALLAVOTTI, Storia e poesia di Lesbo nel VII – VI secolo a. C., Alceo di Mitilene [1949] 36ff., 56ff.
[41] EISENBERGER, l. c. 86ff.; SCHADEWALDT, Sappho 26.
[42] SCHADEWALDT, Sappho 26 (Epiklese, Anaklese, Prädikation ...).

trat offensichtlich die oberste Göttin in dieser Ode stärker in den Vordergrund. Dann aber liegt es auf der Hand, in der Aitiologie, die den Grund für die Verehrung einzig Heras (3) angegeben zu haben scheint, eine «praedicatio»: die für die kletischen Hymnen genusimmanent zu fordernde Aretalogie zu sehen[43]. –

Hinsichtlich des konkreten Anlasses des Gedichts aber besagt das, Sappho habe die göttliche Macht Heras preisen wollen; vielleicht um daran eine konkrete, persönliche Bitte anzuschließen; vielleicht aber auch, um lediglich der Göttin damit zu huldigen[44].

Die meisten Interpreten, so JURENKA, EDMONDS [1916; 1928], THEANDER, SCHADEWALDT, EISENBERGER und TREU, entscheiden sich für die erstere Möglichkeit[45].

PAGE, der – von ähnlichen Erwägungen ausgehend – zu einem vergleichbaren Ergebnis gelangt, verleiht der Ode hingegen eine völlig abweichende Sinngebung. Der Gegenstand des Gedichts sei ein wohl persönliches Anliegen gewesen, für das die Anspielung auf den Atridenmythos förderlich war; brauchte doch Sappho die Hilfe Heras, wie auch die Atriden sie bei jener bekannten Begebenheit benötigt hatten. Sie rufe – wie jene – die Göttin an und hoffe auf einen nicht weniger günstigen Ausgang. Die letzten beiden Strophen – so nimmt PAGE darauf an – hätten die Ursache der Angst Sapphos, die freilich in der Ode – soweit kenntlich – nirgendwo Erwähnung findet, entfaltet. «There is nothing in the text», so schließt der Kommentator seine Interpretation, «to confirm the natural guess that what Hera is summoned to do for Sappho today is what she did for the Atridae in the past – to give fair winds and weather for a voyage from Lesbos». Völlig erratisch fügt PAGE endlich an: «... the comings and goings of Sappho's companions are among the commonest themes of her verse». – Wie diese Aussage, welche der Kommentator in der Besprechung der großen Fragmente des fünften Buches der Lyrik Sapphos verschiedentlich – und dort mit einer gewissen Berechtigung – wiederholt[46], an diese Stelle geraten ist, verblüfft den kritischen Leser des Fragments der Sappho (28 D). Auf eine Begründung dafür hat PAGE jedenfalls verzichtet[47].

Überblickt man abschließend die «Trümmer»[48] des kletischen Hymnus, so wird auch in ihm noch die charakteristisch sapphische Gestaltungsweise einander aufruhender, unterschiedlich dimensionierter zeitlicher Schichten transparent. Unter den Fernbezügen ist lediglich die in V. 9 – also im Eingang der mittleren Stanze – wiederaufgenommene Apostrophe der Göttin deutlich sichtbar. Alle weiteren Motivbeziehungen dieser Art sind unkenntlich.

Sehr individuell gehalten ist die gattungsbedingte Anlage des Gebets an Hera.

[43] EDUARD NORDEN, Agnostos Theos [1956] 143ff.
[44] QUANDT, Orphei Hymni [1962] 39f.
[45] FRÄNKEL, Dichtung 206.
[46] PAGE, Kommentar 61–62, 83, 95.
[47] PAGE, Kommentar 83 u. 95.
[48] FRANZ DORNSEIFF, Pindars Dichtungen [1965] 5.

Zwar scheint nirgendwo die Genusordnung[49] durchbrochen[50]; dennoch aber dürfte Sappho auch diesem vorgegebenen Rahmen noch einige Freiheiten abgewonnen haben; beispielsweise wenn sie das Gedicht mit der – im technischen Sinn des Worts gefaßten – Epiklese anheben läßt, sodann erst die Anaklese hereinbezieht, um von ihr zur aitiologischen Aretalogie überzuleiten. Indem also hier die Prädikation den Hintergrund des Kultaitions erhellt – in Sappho I D enthielt sie (als Ekphrasis gestaltet) u. a. Züge der Epiphanie, in Frg. 5/6 D vegetationskultische kosmisch-topographische Akzente –, wird Sapphos Gebet an Hera, auf die allein[51] in V. 3 der Gründungsmythos bezogen war, in den nur mehr kärglichen Umrissen als ein Preis auf die Macht[52] der obersten Göttin ansichtig; ein persönlicher Preis freilich, soweit noch kenntlich, klar bestimmt vom künstlerischen Formwillen der Lyrikerin[53].

[49] THEANDER, Eranos [1943] 147; MERKELBACH, Hermes [1957] 23–25; PAGE, Kommentar 58.

[50] SCHADEWALDT, Sappho 26.

[51] Die empfindliche Verschiebung im mythologischen Bereich (zugunsten Heras in diesem Fall) bezeichnet zugleich Sapphos innere Freiheit gegenüber dem vorgegebenen Stoff. Denn daß die Göttertrias – mythenchronologisch gesehen – älter ist als die bei Sappho anzutreffende Form der dominierenden Stellung Heras (ursprünglich war nur von Zeus die Rede; s. Odyssee III, 160ff.), ist eindeutig.

[52] Vielleicht ist als poetische Parallele stärker der Aufbau von Sapphos «Gebet an Aphrodite» heranzuziehen (in dieser Hinsicht dürften ihr «Gebet an Kypris» oder jenes «an Kypris und die Nereiden» weniger in Rechnung zu setzen sein). Dort enthält auch der zweite Teil der Ekphrasis eindeutig den Preis auf die Macht Aphrodites (man vgl. die Rhesis der Göttin). Ähnlich könnte in Frg. 28 D die zweite Hälfte des Mittelteils eine persönliche Huldigung Sapphos einbegriffen haben.

[53] SCHADEWALDT, Sappho 26.

DIE PRIAMEL-ODE
(Frg. 27ab D)

1. Text

1 [O]ἰ μὲν ἰππήων στρότον, οἰ δὲ πέσδων,
2 οἰ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν
3 [ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
4 τω τις ἔραται.

5 [πά]γχυ δ' εὔμαρες σύνετον πόησαι
6 [π]άντι τ[ο]ῦτ'· ἀ γάρ πόλυ περσκέθοι[σ]α[1]
7 κάλλος [ἀνθ]ρώπων 'Ελένα [τὸ]ν ἄνδρα
8 τὸν [πανάρ]ιστον[2]

9 καλλ[ίποι]σ' ἔβα 'ς Τροΐαν πλέοι[σα][3]
10 κωὐδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων
11 πά[μπαν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὔταν
12 [οὐκ ἐθέλοι]σαν[4]

13 [Κύπρις . . γν]άμπτον γὰρ[. . . . .][5]
14 [. . . . . .] . . .κούφως τ[. . . . . .]οη.[.]ν[6]
15 [κἄ]με νῦν 'Ανακτορί[ας ὀ]νεμναι –
16 [σ' οὐ] παρεοίσας[7],

17 [τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
18 κἀμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω

[1] GRENFELL – HUNT, Ox. Pap. 1231, Bd. X [1914] 22–25; LOBEL, Ox. Pap., Bd. XXI [1951] 122; JURENKA, Wiener Studien [1914] 204; LOBEL, Sappho-Edition [1925] 4; EDMONDS, Lyra Graeca [1928] 208; POWELL, Class. Quart. 9 [1915] 142; THEANDER, Eranos [1934] 64; DIEHL, ALG [1936] 20; BOWRA, GLP [1936] 204; WEHRLI, Lyricorum Graecorum Florilegium [1946] 26; PAGE, Kommentar [1959] 52; REINACH – PUECH, Alcée – Safo [1960] 211; BOWRA, GLP [1961] 180; GALLAVOTTI, Saffo [1962] 91; COLONNA, ALG [1963] 129; TREU, Sappho [1963] 34; LOBEL – PAGE, PLF [1963] 14; BAGG, Arion III [1964] 67; BARNSTONE, Sappho [1965] 6; MASSA POSITANO, Saffo [1945] 123 u. 160ff.; SCHADEWALDT, Sappho [1950] 123ff.; EISENBERGER, Mythos [1956] 89ff.; FRÄNKEL, Dichtung [1962] 210ff.; KONIARIS, Hermes [1967] 257ff.; H. DILLER, Kl. Schr. [1971] 69.

[2] s. o. Anm. 1.

[3] s. o. Anm. 1.

[4] KONIARIS, Hermes [1967] 265.

[5] THEANDER, Eranos [1934] 70f., Anm. 5.

[6] THEANDER, Eranos [1934] 71, Anm. Fortsetzung zu S. 70, Fußn. 5; BOWRA, GLP [1936] 204.

[7] s. o. Anm. 1.

19 ἤ τὰ Λύδων ἄρματα κἀν ὄπλοισι
20 [πεσδο]μάχεντας[8].

21 [. . . . .].μεν οὐ δύνατον γένεσθαι[9],
22 [. . . . .].ν ἀνθρωπ[. . (.) π]εδέχην δ' ἄρασθαι[10]
23 [. . . . .]
24 [. . . . .]

25 [. . . . .]
26 [. . . . .]
27 [. . . . .]
28 [. . . . .]

29 [. . . . .]
30 [. . . . .]
31 [. . . . .]
32 τ' ἐξ ἀδοκή[τω].

2. Übersetzung

Die einen meinen, ein Heer von Reitern, die anderen, von Fußsoldaten,
andere wieder, Schiffe seien auf der schwarzen Erde
am schönsten, ich dagegen: jenes, was
einer liebhat.

Ganz leicht ist dies jedem verständlich
zu machen; denn die bei weitem die
Schönheit der Menschen übertreffende Helena hat
ihren Mann, den allerbesten,

verlassen; sie segelte nach Troja und
gedachte dabei überhaupt weder ihres Kindes noch
ihrer Eltern, sondern es verführte sie
(trotz Widerstreben

Kypris). Biegsam nämlich . . .
. . . leicht . . .
hat auch mich jetzt an Anaktoria, die
nicht hier ist, erinnert;

deren geliebtes Schreiten und das
strahlende Leuchten ihres Angesichts möchte
ich lieber sehen als der Lyder Wagen
und Fußkämpfer in Waffen.

8 PFEIFFER, Gnomon [1926] 319ff.; PAGE, Class. Quart. [1936] 10ff.; LP, PLF [1963] 15.
9 THEANDER, l. c. 74; s. o. Anm. 1 u. 3.
10 THEANDER, Eranos [1934] 75ff.; LOBEL, Sappho [1925]; LP, PLF [1963] 15.

. . . nicht möglich, zu werden
. . . Menschen, um Teilhabe zu beten
(Verlust von V. 23–31[10])
wider Erwarten.

3. Interpretation

Wenn man, von der neuesten Interpretation[11] zu Sappho Frg. 27 a b D ausgehend, die verschiedenen älteren Erklärungsvorschläge überblickt, so erhebt sich bei diesem Gedicht die Frage, unter welchen methodischen Gesichtspunkten es zu betrachten sei. KONIARIS läßt sich dabei vornehmlich von Möglichkeiten logischer Beweisführung[12] oder definitorischen Erwägungen[13] leiten; wo die «Logik« allerdings Grenzen setzt, verweist er auf das «Experiment»[14]. Daß KONIARIS in seinem Anliegen der definitorischen Betrachtung einen Ansatz EISENBERGERS[15] weiterführt, deutet er in seinen Einleitungsüberlegungen an[16], leider hat er jedoch EISENBERGERS Interpretationsvorschläge in dessen Frankfurter Dissertation von 1956 «Der Mythos in der äolischen Lyrik» (S. 89ff.)[17] nicht mit herangezogen.

Im Philologus-Aufsatz von 1959 (130ff.) hatte EISENBERGER sich vornehmlich mit MERKELBACHS Deutungsbeiträgen[18], die auf einer soziologisch-gattungskritischen Grundlage fußten[19], auseinandergesetzt. Er bezieht darin eine klare Gegenposition zu MERKELBACH, am deutlichsten hinsichtlich der Funktion des Mythos bei Sappho (Philol. 103 [1959] 135); der Rückgriff auf Ergebnisse der Dissertation[20], die auch MERKELBACH nicht berücksichtigt hat, geschieht dort mit Recht und hätte zugleich KONIARIS[21] vor der Simplifizierung bewahren sollen, daß EISENBERGERS Widerspruch gegen MERKELBACH nur in der Terminologie, nicht aber in der Auffassung gelegen sei. In der gattungsbezogenen Betrachtungsweise ist MERKELBACHS Untersuchung hinwiederum verwandt mit PAGES Interpretation[22]. PAGE zieht stärker Motivparallelen oder -ähnlichkeiten in Betracht. Besonders wertvoll ist darin sein kritischer «Protest» gegen die Überleitungstechnik[23], die Sappho in diesem Gedicht anwendet[24].

Völlig erratisch wirkt zunächst A. R. BURNS kurze Besprechung des «Priamel-

11 KONIARIS, Hermes 95 [1967] 257ff.
12 S. 260: logical discussion, logical proof, logically proved.
13 S. 257: objektive Definition; S. 262: Sappho defines; S. 264: Sapphos Definition.
14 S. 267.
15 Philol. 103 [1959] 130ff.
16 S. 257.
17 S. 89, Zeile 25ff.; Philol. 103 [1959] 131.
18 Philol. 101 [1957] 1ff.
19 S. 4/5ff.
20 Mythos 123 u. 89ff.
21 Hermes 95 [1967] 258, Fußnote.
22 Sappho und Alcaeus [¹1955, ²1959] 55ff.
23 Das «κάλλος»-Motiv in der ersten und zweiten Strophe.
24 PAGE, 53, 7; KONIARIS, Hermes 95 [1967] 266/7.

Gedichts» in seinem Buch «The Lyric Age of Greece» [1960] 236/7. Er führt zwar nur PAGE, «Sappho and Alcaeus», S. 2ff., an, ist aber offensichtlich stark von SCHADEWALDT angeregt worden, so bezüglich seiner historischen Perspektive und des Verweises auf das «Hohe Lied» (SCHADEWALDT, Sappho [1950] 184). Zwei Arbeiten jedoch haben sich als grundsätzlich stimulierend für die neuere Sappho-Forschung erwiesen: FRÄNKELS Interpretation dieses Gedichts in «Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums» ([1950¹/1962²] 210ff.). Er versucht den Eingang des Gedichts in einen formgeschichtlichen Zusammenhang[25] zu stellen und Bezüge zur Chorlyrik aufzuweisen. Seine Ergebnisse für die Eingangs-Priamel haben stark nachgewirkt bei KONIARIS (l. c. 257–263). Ferner WOLFGANG SCHADEWALDT, der eine bislang unbeachtete Perspektive bei der Interpretation dieses Gedichts berücksichtigte[26]. Historisch-kritisch argumentierend und explizierend erschließt er aus den Priamelfakten die Zeitdiskussion, welche Sappho hier in der ersten Strophe der Ode und auch im Helena-Mythos noch durchblicken läßt.

BRUNO SNELL (Entdeckung des Geistes [1955³] 88ff.) untersucht das genannte Gedicht unter entwicklungsgeschichtlichen Kriterien und Gesichtspunkten der vergleichenden Literaturwissenschaft. Er konstatiert für die subjektive Aussage in der Priamel die individuell-gegensätzliche Position der Lyrikerin[26a]. Bei C. M. BOWRA werden hingegen – neben literaturwissenschaftlich-vergleichenden Tendenzen – auch Sacherklärungen und stilistische Beobachtungen sowie konjekturale Erwägungen[27] in die Interpretation miteinbezogen. In dieser Hinsicht ist zugleich der Aufsatz C. THEANDERS von Bedeutung[28], der die Sekundärliteratur für Frg. 27 a b D zusammengetragen (S. 65) und aufgearbeitet hat. THEANDERS Text selbst ist konstituiert auf der Grundlage der Ausgabe von GRENFELL und HUNT, Pap. Oxyr., Bd. X [1914] 20ff. (1231). Er fußt also unmittelbar auf der editio princeps.

Die schlichte Eingangspriamel[29] hat eine umfangreiche Diskussion hervorgerufen. Will Sappho eine allgemeingültige Definition des «κάλλιστον»-Begriffes geben, wie TREU, EISENBERGER und KONIARIS erklären, oder stellt sie ihre persönliche Aussage denen anderer gegenüber, wie BOWRA, SCHADEWALDT, H. FRÄNKEL, SNELL, MERKELBACH und PAGE annehmen? Diese Frage hat, nachdem sich KONIARIS in seiner Bearbeitung des Problems wiederum für die «Definitions-

[25] S. 211f., Anm. 45; Wege [¹1955, ²1960] 90ff.
[26] EISENBERGER, Mythos 89.
[26a] So zu Recht, da Zeitdiskussion: jeder sagt *seine* Meinung; Sappho die ihrige!
[27] Greek Lyric Poetry [¹1936, ²1961] 179ff.
[28] Eranos 32 [1934] 63ff.
[29] Man vgl. F. DORNSEIFF, Die archaische Mythenerzählung [1933] 3ff. u. 78ff., und Pindars Stil [1921] 97ff.; W. KRÖHLING, Die Priamel als Stilmittel in der griechisch-römischen Dichtung [1935] 32ff.; SNELL, Die Entdeckung des Geistes [1955] 88ff.; G. L. KONIARIS, Hermes 95 [1967] 257–263; TREU, Sappho [³1963]; PAGE, Sappho and Alcaeus [²1959] 55/56; man vgl. auch G. BETHE, Hermes [1937] 201: die Letooninschrift; HERMANN FRÄNKEL, Wege und Formen frühgriechischen Denkens 90ff.

Theorie» entschieden hat[30], noch immer ihre Aktualität bewahrt. Zu Unrecht freilich – denn letztlich war sie durch SCHADEWALDTS[31] historisch-kritische Lösung beantwortet: Sappho greift mit den drei Eingangsliedern ihres Gedichts kennzeichnende Positionen aus der Diskussion ihrer Zeit über die verschiedenen Waffengattungen heraus und stellt ihnen den eigenen Standpunkt überlegener Erkenntnis gegenüber[32]. Gegen dies Verständnis hat nun KONIARIS nachdrücklich Einspruch erhoben[33], da die aufgeführten Waffengattungen niemals in der (!) Weise Objekt des «ἔρασθαι» sein könnten wie der Gegenstand, auf den in den letzten Worten der ersten Strophe angespielt werde[34]. Im Grunde hat jedoch SCHADEWALDT[35] auch diese Anstöße durch seine historisch-kritische skizzenhafte Rekonstruktion der Zeitdiskussion zu beseitigen ermöglicht. Letztlich nämlich hatte man nicht darüber debattiert, welche Waffengattung den ästhetisch schönsten Eindruck mache – denn mit ihm hätte man schwerlich die ständige Bedrohung durch das zivilisatorisch, technisch und militärisch weitaus überlegene Lydien abzuwenden vermocht –, sondern vielmehr darüber, unter Einsatz welcher strategischen Mittel man sich wirksam und erfolgreich dieser Übermacht würde erwehren können; kurzum: welche Waffengattung die beste sei. Offensichtlich also war die Zeitdiskussion, wie der «Pittakos-Logos» besonders nahelegt, unter dem Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit erfolgt. Dann aber wird kenntlich, in welcher künstlerischen Absicht Sappho die Disputpositionen ihrer Zeit dem eigenen poetischen Gestaltungswillen anverwandelt hat: sie assimiliert ein Stück politischer Aktualität des Zeitgeschehens[36] ihrer Lyrik, indem sie (kaum merklich) einen technisch betonten Superlativ durch einen ästhetischen ersetzt[37]. Mit der Konfrontierung, die Sappho mit «ἔγω δὲ ...» einleitet[38], erzielt sie sodann eine weitere innere Verschiebung gegenüber «κάλλιστον», indem sie vordergründig zwar ihre gegensätzliche Meinung einführt, hinter dieser Oberfläche aber behutsam die Gewichte zugunsten eines neuen Motivs, des «ἔρασθαι»-Gedankens, verschiebt. Nicht wie in den drei ersten Gliedern (Reiter, Schiffe, Fußsoldaten) wird hier ein real faßbarer Gegenstand angereiht – das geschieht lediglich *formal* in «κῆν(ο)» –, hingegen fügt Sappho an dieser Stelle mittels des unscheinbaren, gegenständlich wirkenden Begriffs «κῆν(ο)» ein Spannungsverhältnis an: die Polarität von Liebendem und Geliebtem, von handelnder Person und «affiziertem Gegenüber». Damit ist zugleich eine Motivöffnung erreicht, welche den poetischen Raum für die Hereinnahme neuer Motive weitet. Es bleiben aber die Fragen, die sich durch die

[30] KONIARIS, l. c. 262.
[31] SCHADEWALDT, Sappho [1950] 126.
[32] SNELL, Entdeckung 89–92; H. FRÄNKEL, Dichtung 211; Wege 90.
[33] KONIARIS, l. c. 257–263.
[34] EISENBERGER, 89/90; MERKELBACH, Philol. 101 [1957] 14.
[35] Sappho 125/6, man beachte vornehmlich den «Pittakos-Logos» S. 116.
[36] FRÄNKEL, Wege 92.
[37] SNELL, Entdeckung 88; SCHADEWALDT, Sappho [1950] 125.
[38] s. a. Archilochos, Frg. 1; PFEIFFER, Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik. Philol. 84 [1929] 137ff.; FRÄNKEL, Wege 90 u. 91.

persönliche Aussage Sapphos nahelegen – wer liebe, ob sie selbst oder jemand anders, was bzw. wer geliebt werde –, zunächst noch unbeantwortet[39]. – Nach der ins Allgemeine sich wendenden, subjektiven Schlußbeteuerung der Priamel – FRÄNKEL versuchte sie in Beziehung zur chorlyrischen Dichtungsweise[40] zu setzen – schließt Sappho den unscheinbaren Satz von der Plausibilität ihrer Behauptung an, die «jedem ganz leicht verständlich zu machen» sei.

Überblickt man diese schlichte Überleitung, während man noch befangen ist in der sapphischen Darstellung der anschaulichen Phänomene: der Reiterheere, Fußsoldaten und Schiffsverbände, so wird man in eben dieser Voreingenommenheit die Funktion des Helena-Mythos nur als vordergründige Weiterführung der Eingangsvorstellungen begreifen können. Die Schlichtheit des sapphischen Stils verführt gleichsam dazu. Ein völlig einleuchtender Beleg werde folgen, so hatte Sappho ausgeführt: die Vorerwartung ist also festgelegt auf die Plausibilität der anschließenden Gedankenabfolge. Innere Verschiebungen und Gewichtsverlagerungen hält man somit für außerhalb der aus der künstlerischen Schaffensweise resultierenden Vorerwartung gelegen. Und in der Tat scheint das nachstehende Exempel all diese Mutmaßungen zu bestätigen: der Gedankengang wendet sich zum Schönheitsmotiv (V. 3) zurück, führt begründend (γάρ) Helena, die große Liebesheroine, ein. Das ästhetische Kolorit ist dabei zwar näher entfaltet, doch ist dergleichen bei Helena ohne weiteres gerechtfertigt. Ohne Zweifel hat Sappho infolge dieser Anspielung ihre Vorankündigung «erfüllt» und den «Beleg» für ihre Behauptung erbracht. Helena nimmt wegen ihrer überragenden Schönheit eine unübertroffene Stellung ein; sie als «Frau der Liebe» ist unbestritten am schönsten. Jeder Einwand verstummt. Die Diskussion ist «entschieden».

Bislang war die Forschung ohne Beanstandung über die genannte Überleitung von der Priamel zum mythologischen Exempel hinweggegangen. Erst PAGE hatte (Kommentar 53⁷) Sapphos Anspruch auf Plausibilität kritisch nachgerechnet. – Während er jedoch seine kritische Musterung dieser Stelle bei einer Konstatierung der Unebenheit ihr Bewenden finden läßt, versucht KONIARIS (Hermes 95 [1967] 266f.), der offensichtlich durch PAGE auf die Schwierigkeit aufmerksam geworden war, das Problem sicherer in den Griff zu bekommen, um es schließlich einer Lösung zuzuführen.

Letztlich aber ist KONIARIS durch diese Erwägungen von der eigentlichen Fragestellung wieder abgerückt. Wie PAGE gezeigt hatte, sollte ein Beleg dafür erbracht werden, daß der, *den* jemand liebt, am schönsten sei. Da aber Helena deutlich als die *Liebende* gekennzeichnet ist (V. 11ff.), konnte das Schönheitsattribut[41] nur Paris zufallen: er war für Helena als die Verliebte der Schönste – so hätte die Gedankenfolge bei Sappho aufgebaut sein müssen. KONIARIS hin-

[39] FRÄNKEL, Dichtung [1962] 212; SNELL, Entdeckung 91; EISENBERGER, Mythos 90; WILLS, AJPh 88 [1967] 434–442.
[40] Dichtung [1962] 212; Wege [1960] 90ff.
[41] FRÄNKEL, Dichtung 212; EISENBERGER, Mythos 92.

gegen, der sich diesen Sachverhalt verdeutlicht hatte, fordert jedoch, daß nicht Paris, der ohnehin als ausnehmend schön bekannt war, sondern ein häßlicher Mensch aufgrund der Liebe (Helenas) als der Schönste angesehen worden wäre. Nun war allerdings Paris durch ausnehmende Schönheit ausgezeichnet. Wie aber ist dann eben die Schönheit des Paris zu verstehen? (KONIARIS 267)

Der Lösungsvorschlag von KONIARIS läuft darauf hinaus, daß durch die Liebe Helenas die an sich schon hervorragende Schönheit des Paris gleichsam zur «Schönheit der Schönheit» gesteigert würde, über die menschlichen Grenzen hinauslangte. Indem also KONIARIS die Gestalt des Paris[42] hereinbezog, verschloß er sich die Möglichkeit, die bereits PAGE klar aufgezeigt hatte, eine deutliche Abgrenzung der Unstimmigkeit hinsichtlich der Verlagerung des «κάλλιστον»-Motivs absehen zu können. Letztlich ist er nicht über PAGE hinausgekommen, eher vielmehr hinter dessen Erkenntnisstand verblieben.

Die Vorankündigung Sapphos – wie PAGE sie expliziert hatte – sei nochmals skizzenhaft aufgezeichnet. – Sappho behauptete, daß der Gegenstand, den jemand liebt, am schönsten sei. Eben dies sollte mit dem mythologischen Exempel belegt werden. Darin aber ist der Schönheitsbegriff auf Helena bezogen, die doch selbst auch die Liebende war. Der Liebenden war somit zugleich das Epitheton des Geliebten beigegeben worden. Daß man diese ungewöhnliche Verknüpfung lange übersehen hat, erklärt sich aus dem herkömmlichen Helena-Verständnis. Sie gilt – schon zur Zeit Sapphos – als traditionell schöne Frau. Wenn ihr also auch bei Sappho ein entsprechendes Beiwort zugedacht ist, ist man zunächst viel eher geneigt, darin ein Relikt der Überlieferung, ein traditionelles Epitheton zu sehen als die Wiederaufnahme des Motivs aus V. 3. Überdies hat Sappho freilich den Superlativ nicht wiederholt, so daß der Anklang evident wäre. Sie sagt allerdings auch nicht schlicht und einfach «'Ελένα κάλα», um eine Reminiszenz an den Superlativ auszuschließen. Vielmehr umschreibt sie diese Begriffe, indem sie weder den Bezug zur Tradition des Helena-Bildes noch auch den zum obigen Superlativ heraushält. Formal gesehen liegt gewißlich kein Superlativ vor; inhaltlich hinwiederum hat sie letztlich den Begriff «κάλλιστον» nicht nur umschrieben und somit wieder aufgegriffen, sondern darüber hinaus noch gesteigert. Die Zweideutigkeit also, deren sich Sappho hier bedient hat, erschwerte ein klares Erfassen des Gedankenablaufs in diesem Passus.

Was aber ist somit gewonnen? Liegt eine kompositorische Ineleganz vor, wie PAGE (Kommentar 53⁷) vermutete[43], oder hat sich Sappho zu diesem Mittel der Motiv-Verschiebung[44] aus künstlerisch-intentionalen Erwägungen heraus entschlossen?

[42] C. THEANDER, Eranos 32 [1934] 64/65; LOBEL – PAGE, Poetarum Lesbiorum Fragmente 14/15; GRENFELL – HUNT, Oxyrhynchus Papyri, Bd. X [1914] 20–25; EDMONDS, Lyra Graeca, Vol. I [1963] 208/9; GALLAVOTTI, Saffo e Alceo I 91/92.
[43] PAGE: «It seems then inelegant ...»
[44] SCHADEWALDT, Sappho 128; SNELL, Hermes 66 [1931] 71ff.; Ges. Schr. [1966] 88, Fußnote 1.

Wie man gesehen hat, soll das Helena-Exempel einen Beleg für Sapphos Beteuerung am Ende der ersten Strophe erbringen[45]. Diese Tatsache steht außer Frage. Dazu aber wäre es erforderlich, daß Sappho auf irgendeine Weise von Helenas Liebe zu Paris handelte. Doch das geschieht nicht; Paris wird nirgendwo erwähnt. Überliest man den Text in der durch die Priamel geförderten Befangenheit in der Schlichtheit der Kunst Sapphos, so wird man an keiner Stelle überrascht. Alles scheint harmonisch-naiv auseinander hervorzugehen. Man vermißt dabei Paris nicht einmal. Doch ist Stimmigkeit auch im poetischen Hintergrund angestrebt und erreicht?, so verbleibt zu fragen. – Dadurch, daß Sappho die Polaritäten des Spannungsbogens in V. 3–4 (das Schönste, Geliebte[46] – der Liebende) auf Helena vereinigt, in ihr zusammenfaßt und kulminieren läßt, tritt einzig sie in den Bereich des Interesses. Paris als der Geliebte ist somit zumindest vorläufig aus der Gestaltung des Helena-Exempels herausgehalten[47]; vorerst ist es Sappho nur um die Tyndaridin zu tun. Bei diesem Vorgehen der Lyrikerin, das unmißverständlich auf eine Modifizierung des tradierten Mythos hinausläuft, empfiehlt es sich, nach Parallelen in der Behandlung dieses Sujets auszuschauen. Sie sind – wenngleich vielfach nur in spärlichen Fragmenten – bei den Lyrikern von Alkman bis Ibykos anzutreffen. Besonders auch bei Sapphos älteren Zeitgenossen Stesichoros und Alkaios[48]. Man wird nicht fehlgehen, aus diesen verschiedenen Behandlungen des Helena-Mythos dessen hochgradige Aktualität für die Zeit der genannten Lyriker zu erschließen. Dann aber dürfte in den zahlreichen Andeutungen und Ausformungen dieses Motivs ebenfalls wie in den unterschiedlichen Positionen, welche die Eingangspriamel des Liedes aufführt, die Zeitdiskussion ihren poetischen Niederschlag gefunden haben. – Priamel und Helena-Mythos sichern sich also gegenseitig ab: sie bestätigen als Doppelbeleg die These der Zeitdiskussion.

Sodann wird gleichzeitig verständlich, warum Sappho Paris aus ihrer Betrachtung ausschließt, überdies: eliminieren mußte. Nur so nämlich war es möglich, alle negativen Folgeerscheinungen des Raubes der Helena (man vergleiche Alkaios Frg. 283 LP) aus der poetischen Gegenwart des Gedichts auszugrenzen. Denn daß ein mythologisches Exemplum, mit negativen Zügen ausgestattet, die Priamelbehauptung sehr wenig glücklich hätte bestätigen können, fernerhin nur eine drohend-verzerrende Spiegelung für die Beschreibung der persönlichen Haltung Sapphos Anaktoria gegenüber erbracht hätte, wäre unabdingbar ge-

45 Merkelbach, Philol. 101 [1957] 14; Eisenberger, Philol. 103 [1959] 132ff.; Theander, Eranos 32 [1934] 72ff.; Fränkel, Dichtung 212; Schadewaldt, Sappho 127; Bowra, GLP 181; Koniaris, Hermes 95 [1967] 258; Snell, Entdeckung 88ff.

46 Daß Helena als Liebende zugleich Geliebte ist, insofern also auch in dieser Hinsicht nicht eindeutig festgelegt wird, erleichtert die Motivverschiebung auf Helena.

47 Lobel, Pap. Ox., Bd. 21 [1951] 122, 2; Gallavotti, Saffo e Alceo 92.

48 Page, Poetae Lyrici Graeci [1962] 104/05, Frg. 15 L; 32 B; 11 D.

49 Frg. 283 LP, das erst 1951 im 21. Bd. der «Oxyrhynchus Papyri» von Edgar Lobel veröffentlicht worden ist, konnte Schadewaldt freilich noch nicht heranziehen, bestärkt und bestätigt aber dessen Ansicht.

wesen. Sappho hat daher – aus poetischer Berechnung heraus – von vornherein den Mythos auf seine Aussagen über Helena beschränkt. Zunächst, indem sie das «κάλλος»-Motiv auf die Heroine überträgt; darauf, indem sie die namentliche Erwähnung des Menelaos umgeht. Die «Männer» sind somit deutlich aus dem Kreis des Interesses, der in dieser Ode gezogen wird, herausgehalten. So hatte Sappho bereits in den ersten drei Gliedern der Priamel, die auf männliches Metier gerichtet sind, sich die Unpersönlichkeit der Aussage zunutze gemacht. Im Verfolg dieser künstlerischen Intention konnte schließlich auch auf Paris mühelos verzichtet werden. Helena – einzig ihr Handeln – steht im Vordergrund, kommt in Betracht. Indem allerdings nur die Heroine geschildert, auf ihre Liebe Bezug genommen wird, entsteht hintergründig der erste große Spannungsbogen: Man erwartet, daß, nachdem die eine Komponente der Behauptung Sapphos aus V. 3/4 hinlänglich eingeführt ist[50], auch die andere entfaltet wird, welche Person nämlich aufgrund dessen, daß sie geliebt wird, eine herausragende Schönheit besitzt. Das jedoch muß zunächst noch anstehen. Sappho fängt vielmehr hier nur *eine* Situation aus dem Leben Helenas ein, die der Abschiedstrennung. Darin wird die Heroine völlig wertindifferent geschildert. Ob Sappho deren Handlungsweise gutheißen oder verurteilen würde, steht einstweilen völlig hintan. Rein sachlich wird ausgeführt, daß Helena den besten Gatten verließ, nach Troja segelte und weder ihres Kindes noch ihrer Eltern gedachte. Die Ursache dafür war die Verführung Aphrodites[51], nicht dagegen irgendeine Erwägung oder eine freie Entscheidung Helenas.

Weil etliche Interpreten nicht von dem traditionell bekannten Mythos-Urteil abstrahierten, um sich einzig auf die Gestaltung der Details bei Sappho einzustellen – frei von Voreingenommenheiten gegenüber Helena –, trug man verschiedentlich Fakten heran, die bei Sappho – intentional bedingt – beiseite gelassen waren. C. Theander (Eranos 32 [1934] 70–73) bringt Sapphos «Urteil» mit Vergils «Varium et mutabile semper femina» in Zusammenhang. In seiner Polemik gegen Bignone besteht er auf der Schuld Helenas (73). Die Heroine und allgemein die «levitas» der Frauen werde von Sappho verurteilt[52]. Helena sei nur äußerlich schön, an innerer «pulchritudo» gebreche es ihr hingegen[53].

Ähnlich scharf – zugleich die dichterische Ökonomie Sapphos beanstandend – äußert H. Fränkel seine Kritik[54]. Sappho habe nicht – wie zu fordern wäre – auf die subjektive Aussage in der Priamel ihr persönliches Erlebnis folgen lassen, vielmehr einen Einschub vorgenommen, der als umständlicher Übergang zu einem mythologischen Beispiel überleite. Dies Exempel sei jedoch «sehr kraß» und beweise mehr als hier nötig; desto «schlagender aber» sei die Bestätigung, die es erbringe. «Vom bloßen Schönerfinden sei hier keine Rede mehr,

50 Bowra, GLP 182/3; Fränkel, Wege 92.

51 Lobel – Page, PLF 15; Theander, Eranos 32 [1934] 69–73.

52 Fränkel, Wege 92.

53 Koniaris, l. c. 264 u. 267.

54 Fränkel, Dichtung 210ff.

sondern vom Verrat an dem Mann und dem Kind ...». Weidlich zurückhaltender dagegen ist Fränkels Kritik in «Dichtung und Philosophie», S. 212, 55. Dort lehnt er sich stärker an den sapphischen Text an und gelangt demzufolge zu einem günstigeren Urteil: «Nach Sappho hat Helena, selbst die schönste und begehrteste aller Frauen, ein Leben mit Paris schöner gefunden als das, was sie vorher führte, und sie dachte und handelte so, weil sie von Liebe ergriffen war.» Während nun Theanders These nachhaltig bei Eisenberger[55] (Mythos 90) einwirkte, dort zu berechtigter Korrektur herausforderte, fernerhin auch in der Behandlung dieses Problems bei Koniaris (Hermes 95 [1967] 264ff.) ihren Niederschlag gefunden hat, kehrt Fränkels Urteil vom Verrat in der Vorstellung des Treuebruchs der Helena bei Merkelbach (Philol. 101 [1957] 16) wieder, der sich teilweise wörtlich an Fränkel anlehnt[56]. Eisenberger hinwiederum, der sehr nahe an die poetische Intention Sapphos hinsichtlich des Helena-Mythos herangekommen war, konstatierte, die Heroine sei «einzig ihrem Gefühl gefolgt, das, wie Sappho wisse, göttlichen Ursprungs und daher schuldlos» wäre. Eisenberger übernimmt in seiner Erwiderung (Philol. 103 [1959] 132) auf Merkelbachs Aufsatz unkritisch dessen Ansicht vom faktischen Treuebruch der Helena. In wörtlicher Anlehnung an die Erörterung in seiner Dissertation (S. 90, Zeile 27ff.), ohne allerdings den Bezug anzuzeigen, führt er dort – im Rekurs auf Fränkel Dichtung 212, 3. Abschnitt (vgl. Philol. 103 [1959] 133 Ende u. 132, Zeile 12ff.) – sodann aus: «Sie (sc.: Sappho) folgte einzig ihrem Gefühl: das menschliche Herz ... läßt sich leicht von einer stärkeren Kraft lenken (V. 13ff.). Sappho äußert also keinen Vorwurf und tadelt nicht den Treuebruch: vielmehr erfaßt sie hier allgemein die Natur des Menschen, insbesondere die der Seele einer Frau wie Helena, deren Handlung sie ... aus der Erkenntnis der Einwirkung Aphrodites zu verstehen sucht.»

Bei Koniaris hingegen, der Merkelbach und Eisenberger intensiv heranzieht, setzt sich – in Fortführung der Tendenz, Sapphos Darstellung als eine Anschuldigung gegen Helenas moralische Haltung zu interpretieren – jedoch wieder die Auffassung durch, die Heroine sei auch als «Opfer Aphrodites» nicht zu entschuldigen[57]. Und selbst wenn Sappho dergleichen angestrebt hätte, so könne Helena dennoch nicht als Vorbild hingestellt werden. Eine Frau, die ihren sehr edlen Gemahl und die übrigen vornehmen Glieder ihrer Familie um eines «paramour's» willen im Stich lasse, möge zwar bisweilen entschuldigt, schwerlich aber jemals einem griechischen Zuhörerkreis anempfohlen werden können.

Der Gang der Forschung, der somit wieder in erstaunliche Nähe zu Theanders Ansicht zurückgebogen ist, war unglücklicherweise durch Eisenbergers Abweichen von seiner völlig korrekten, textbezogenen Interpretation, das

[55] Eisenberger, der hier eine klare Gegenposition bezieht, hat sie später (Philol. 103 [1959] 132) dem Urteil Fränkels in der Modifizierung durch Merkelbach hinsichtlich der entscheidenden Auffassung angeglichen.

[56] Auf Seite 18 seiner Arbeit (Philol. 101 [1957]), Fußnote 3, erwähnt Merkelbach die Anlehnungen z. B. ausdrücklich.

[57] Hermes 95 [1967] 265, Zeile 17ff.

durch die Argumente Merkelbachs hervorgerufen worden ist, mitbedingt. In seinem wörtlichen, nur an wenigen Stellen leicht überarbeiteten Selbstzitat, dem auch in der Philologus-Abhandlung der Rückbezug auf Fränkel, Dichtung 212, voraufgeht, hat Eisenberger die entscheidenden, lediglich von ihm in dieser Klarheit und Schärfe erkannten Einsichten (welche er in «zwei» Sätzen niedergelegt hatte) leider gestrichen[58]. Gibt man sich nun darüber Rechenschaft, mit welchen Zügen Sappho hier den Helena-Mythos ausgestattet hat, so wird ersichtlich, daß sie ihn auf die Situation des Verlassens und der Trennung beschränkt. Die Tyndaridin verließ ihren Gatten, den weithin edelsten[59], sie segelte nach Troja, gedachte weder der Hermione noch ihrer Eltern, weil Aphrodite sie verführte[60].

Eben diese Motive – freilich abgewandelt – begegnen auch in den Trennungs- oder Abschiedsgedichten Frg. 98 D und Frg. 96 D, so daß sich eine synoptische Betrachtung der entsprechenden Stellen (von der Sache her) von selbst empfiehlt.

Im ersten der aufgeführten Fragmente schildert Sappho eine Situation des Getrenntseins. Aus der Ferne richtet eines (offenbar ihrer) Mädchen den Sinn nach Mytilene herüber (V. 1 u. 2) und gedenkt bekümmert ihrer Freundin Atthis (V. 15ff.).

Frg. 96 D hingegen gibt ein schmerzvolles Abschiedserlebnis wieder. Die Motive der Trennung, der Erinnerung und der inneren Not begegnen auch hierin. Unter Schluchzen – und nur unfreiwillig – schied ein Mädel von Sappho. In seinem Schmerz ist ihm jegliches Rückbesinnen auf das glückliche Erleben gemeinsamer Vergangenheit verwehrt. Behutsam schickt sich Sappho deshalb an, es daran zu erinnern[61].

Ähnlich nunmehr auch Frg. 27 a b D. Das Motiv des Verlassens steht voran: V. 6b–9. Darauf das des Gedenkens in V. 10–11a: freilich negiert, doch dies so stark (Helena erinnerte sich *überhaupt nicht*), daß man nur von einer vollkommenen Verführung durch Aphrodite sprechen kann. Das Motiv des Schmerzes fand infolgedessen keine Berücksichtigung mehr darin, hätte sich auch – als weitere Parallele[62] zur Priamel oder zum Anaktoria-Teil dieses Gedichts – nur schwerlich dem Ganzen eingefügt[63].

Überblickt man nochmals den Gedankengang im Helena-Mythos unter dem Gesichtspunkt, welche Aspekte Sappho am stärksten hat hervorheben wollen,

[58] Eisenberger, Mythos [1956] 90; Philologus 103 [1959] 132.

[59] Koniaris, l. c. 266; Hampe, Mus. Helv. 8 [1951] 144ff.; Schadewaldt, 130.

[60] Treu, Sappho [⁴1968] z. St.

[61] Während jedoch in Frg. 96 die Erinnerung aus dem Abschiednehmen heraus entwickelt wird, sie gleichsam dessen Verwinden ermöglichen soll, geht in Frg. 98 das notvolle Bewußtsein von der Trennung, die innere Qual also, erst aus dem Gedenken hervor.

[62] Der Helena-Mythos ist nicht nur auf die Priamel bezogen; er bildet eine Vorbereitung für den persönlichen Teil (V. 15ff.).

[63] Zu den Motiven der Trennungsdarstellungen bei Sappho vergleiche man Schadewaldts Rückschluß auf die Entstehung dieses Gedichts (Frg. 27 a b D), Sappho 130.

so ist vornehmlich die Ausführung heranzuziehen, daß der überragende Wert des Menelaos betont («πανάριστον») und in gleicher Weise das völlige Nicht-Gedenken der Helena herausgestellt wird («οὐδὲ πάμπαν ἐμνάσθη»). Das will sagen: obwohl Menelaos[64] durch größte Überlegenheit ausgezeichnet war und Helena doch mindestens auf ihr Kind und ihre Eltern sich hätte besinnen müssen, nahm sie dennoch auf all dergleichen keine Rücksicht, konnte es nicht, weil Kypris selbst ihre Verführungskünste gegen sie ins Werk gesetzt hatte. Es entsteht eine adäquate Konfrontierung vergleichbarer Werte: Ehe-, Mutter- und Kindespflicht einerseits, andererseits aber Aphrodites Verführungslist, die zwangsläufig den Ausschlag geben mußte: Liebe!

Dies von Sappho offensichtlich angestrebte Gleichgewicht der Werte wäre jedoch zerstört, wenn man in V. 12: «οὐκ ἀέκοισαν»[65] oder gar «αὔτικ' ἴδοισαν[66]» lesen wollte[67], weil infolgedessen die aufgeführten Werte für Helena keine Geltung besessen hätten. Überdies wäre der Gegensatz, den Sappho in V. 11b hereinbezieht, unberechtigt, da es ja keiner Verführung von Seiten Aphrodites mehr bedurfte: Helena wäre dann schon von sich aus völlig bereit gewesen zur Preisgabe der höchsten Güter einer Frau. – Indes scheinen die innere Gedankenentwicklung und die von Sappho mit stärkerem Nachdruck versehenen Begriffe sowie der in V. 11b angedeutete innere Gegensatz eine Wendung wie «οὐκ ἐθέλοισαν» zu erfordern, die den papyrologischen Bedingungen des Ergänzungsfragments dieser Ode (Pap. Oxyr. 21 [1951] 122), wonach V. 12 mit einem Vokal beginnen muß, widerspruchsfrei gerecht wird.

Hat jedoch Helena aufgrund des vorangehend nachgezeichneten Gedankenablaufs im mythologischen Exempel der Sappho nur wider Willen die erwähnten Werte preisgegeben, dann fügt sich auch V. 13 sinnvoll an: Die Heroine wollte sich zwar dem Plan der Göttin nicht fügen, hatte sich zu einer festen Haltung entschlossen, doch Kypris «bog deren Sinn um», änderte deren Wollen – was im menschlichen Bereich stets möglich ist – und erzielte so eine vollendete Verführung. Hätte Helena hingegen von sich aus die Bereitschaft besessen, so wäre die sentenziöse Begründung in V. 13 strenggenommen sinnlos, da der Wille der Tyndaridin in diesem Falle nicht «umgebogen» zu werden brauchte. – Die Tendenz des Mythos ist somit offensichtlich: Sappho erbrachte einen Erweis der Gewalt Aphrodites, der Macht der Liebe. Helena stand als Glied in der Kette göttlichen Wirkens, sie konnte sich dieser Kausalität nicht entziehen: die Göttin handelte, bewies ihre Macht (V. 12)[68].

Ein zusammenfassender Rückblick über die ersten drei Strophen erweist, daß die Spannung, welche Sappho durch ihr dictum heraufgeführt hatte, im Mythos

[64] Daß er nicht namentlich genannt werden konnte, geht aus der dichterischen Absicht Sapphos hervor.
[65] THEANDER, Eranos 32 [1934] 70 u. 76.
[66] BOWRA, GLP 180.
[67] PAGE, Kommentar 54; EISENBERGER, Mythos 90; KONIARIS, Hermes 95 [1967] 264ff.
[68] KONIARIS, l. c. 264; BICKEL, Rhein. Museum 89 [1940] 203; SNELL, Hermes [1931] 71ff.

als retardierendem Element noch gesteigert wurde. Darin konnte allerdings nirgends eine Intention Sapphos aufgezeigt werden, derzufolge Helena Verrat begangen, einen Treuebruch verübt oder das Unheil über Troja heraufbeschworen habe. Von Beschuldigung und Verdammung der Heroine kann keine Rede sein: Sappho war es vielmehr nicht darum zu tun, Helena zu verurteilen, sondern sie als unter der Gewalt der Gottheit handelnd darzustellen[69]. – Welche Bedeutung dieser Zug der Gestaltung noch gewinnen wird, verbleibt abzusehen. Die Vorerwartung jedenfalls besteht nach wie vor, und Sappho hält den Hörer wie den Leser hin, der nach dem Beweis ihrer Behauptung ausschaut[70]. In V. 13 schließt Sappho offenbar eine begründende Überleitung an, ob gnomisch[71] oder sentenziös[72], ist angesichts des augenblicklichen Standes der Papyrologie nicht zu entscheiden. Noch hoffnungsloser die Überreste des 14. Verses. Sicher ist wohl nur, daß «κούφως», das einzig vollständig erhaltene Wort dieser Zeile, nicht mit «εὔμαρες» in V. 5 zusammen betrachtet werden kann, da hier die Göttin als Handelnde vorgestellt werden muß[73]. – Hatte sie vormals Helena vergessen lassen, was sie zurückließ, so erinnert sie – und auch hier wirkt das Motiv der Trennungssituation, freilich ohne Negation, herein[74] – nunmehr Sappho an die abwesende Anaktoria. Es dürfte verfehlt sein, auf Grund dieser oder verwandter Darstellungen Sappho telepathische Sympathie (im parapsychologischen Sinne) zusprechen zu wollen, wie D. M. ROBINSON in «Sappho and her Influence» schließen zu müssen wähnt[75].

Wenn Sappho an dieser Stelle zum ersten Mal den Helena-Mythos unverkennbar wiederaufnimmt, indem sie die Motive des Gedenkens und der Trennung erneut hereinbezieht, dann versucht sie damit nicht, psychologisch das Phänomen des Raumes zu bewältigen, sondern – im ringkompositorischen Rückbezug auf ihr programmatisches dictum – den erforderlichen Beleg zu erbringen. Während darin der Aorist die Tempusformen des mythologischen Exempels wahrt, hat Sappho in «νῦν» wieder auf ihre eigene Situation Bezug genommen[76]. – Die bereits angedeutete Vielfalt der Beziehungen, welche für Helena selbst in Betracht kamen[77], allerdings frei von abwertenden Beiklängen waren[78], wirft in ihrer Anwendung auf den persönlichen Teil der Ode die Frage auf, als wessen

[69] FRÄNKEL, Dichtung 211/212; TREU, Sappho 186.
[70] FRÄNKEL, Wege 92.
[71] FRÄNKEL, Dichtung 212.
[72] FRÄNKEL, Wege 92; TREU, Sappho 187.
[73] SCHADEWALDT, Sappho 128; PAGE, Kommentar 53; ROBINSON, Sapphos Influence 82; BOWRA, GLP 182; THEANDER, Eranos 32 [1934] 70/71–73; DIEHL, ALG 21; SNELL, Entdeckung [³1955] 88; TREU, Sappho 34/35 u. 187; EISENBERGER, Mythos [1956] 91; ders., Philol. 103 [1959] 134; KONIARIS, Hermes 95 [1967] 266.
[74] PAGE, Kommentar 56.
[75] Charakteristisch dafür ist ROBINSONS Ausführung zu Frg. 86; EDMONDS (96 D) l. c. 71.
[76] In vergleichbarer Weise biegt Sappho auch in Ode I 25 u. in Frg. 28, 11 D zu der ihr gegenwärtigen Situation zurück.
[77] SCHADEWALDT, 130.

Spiegelung das mythische Beispiel zu verstehen sei. – MERKELBACH (15) und BAGG (69)[79] vertreten die Ansicht, daß selbstverständlich nur Anaktoria in Erwägung zu ziehen ist, da sie – wie Helena – in die Ferne ging. Andererseits halten SCHADEWALDT (Sappho 129/30) und EISENBERGER (91) die Parallelität zwischen Helena und Sappho für so evident, daß ihnen die gegenteilige Auffassung verborgen bleibt[80]. Verwunderlich ist überdies freilich, daß EISENBERGER, der sich in seiner Philologus-Abhandlung von 1959 (130–135) speziell mit den Thesen MERKELBACHS auseinandersetzt, darin nicht über die Position, die er in seiner Dissertation gegen THEANDER bezog (90), hinausgelangte: Er weist lediglich die Fehlinterpretation, Sappho habe Helena verurteilen wollen, zurück, nicht aber das daraus resultierende Verständnis der Anaktoria, gegen die Sappho gleichfalls Vorwürfe erhöbe[81]. – Die grundsätzliche Problematik, daß bei der Erörterung der vierten Strophe nach der konkreten Parallele zu Helena zu fragen ist, bleibt ihm trotz der expliziten Gegenposition MERKELBACHS verschlossen. – KONIARIS hingegen empfand offenbar diese Lücke in der Forschungsentwicklung. Er untersuchte daher ausgiebig die intendierte Parallelisierung des mythischen Exempels. In seiner Kritik an MERKELBACH lehnt er dessen Erklärungsvorschlag (wie auch den von BAGG vorgebrachten) wegen innerer Widersprüchlichkeit ab (Hermes 95 [1967] 266ff.): Wenn der Mythos als gänzlich mit der Wirklichkeit in Übereinstimmung gebracht betrachtet werden müsse, wie MERKELBACH versichert, so scheitere ein solches Verständnis nach KONIARIS an Hermione: Menelaos entspräche Sappho, Helena der Anaktoria; für die Tochter der Heroine verbliebe jedoch keine Gleichsetzungsmöglichkeit[82]. Falls man überhaupt Parallelen ziehen müsse, dann nur zwischen Helena und Sappho. Strenggenommen aber sei das Beispiel aus dem Mythos unpassend.

Die interpretatorische Schwierigkeit der vorgelegten Stelle erweist sich zu Recht als erheblich: nicht zuletzt wegen des trümmerhaften Überlieferungszustandes eben jener Zeilen. Dennoch aber kann man nur, wenn man vom Text selbst ausgeht, eine Lösung des Problems erwarten. Er sei daher ganz verbatim überblickt. – In V. 9 war Helena als Handelnde dargestellt, ähnlich noch in V. 11a; in V. 11b setzt sich bereits ein neues Motiv durch: das der Verführung. Helena erscheint nur mehr im Akkusativ, zudem nicht namentlich; sie rückt also spürbar in den Hintergrund, wird gleichsam Nebenmotiv, vor welches Kypris als Hauptmotiv tritt. Daß nunmehr nicht nochmals von Helena im Sinne der Hauptgestalt der Handlung die Rede sein kann, beweist der sentenziöse Stil der Verse 13 und 14, die offensichtlich den Erfolg des Unterfangens der Aphrodite be-

78 KONIARIS, Hermes 95 [1967] 265–266.
79 BAGG, Love, Ceremony and Daydream in Sappho's Lyrics, Arion 3 [1964] 44ff.
80 Nach SCHADEWALDTS Interpretation «tritt als zweites Beispiel für Kypris' Macht die Dichterin selbst neben Helena . . .».
81 MERKELBACH, Philol. 101 [1957] 14–16.
82 FRÄNKEL, Wege 93.

gründen[83]. War also auch an diesen Stellen die Göttin Trägerin des Gedankens, dann liegt zwangsläufig (s. o.) Subjektsidentität vor. Folglich waltet die Macht der Kypris auch noch in V. 15/16. Das aber besagt, daß die Gottheit wie vormals Helena, so *nun* auch Sappho im Bereich ihrer Gewalt habe, sie bestimme[84] und der abwesenden Anaktoria gedenken lasse.

Die Vorstellung, Anaktoria weile nicht in Sapphos Umgebung, konnte zwar leicht dazu verführen, hierin einen Gleichklang zu Helenas Verlassen und Abreise zu suchen. Doch eine Gegenüberstellung beider Gedanken offenbart sogleich die Unterschiede: Helena bricht unter der Einwirkung Aphrodites in die Ferne auf, der innere Antrieb zwingt sie zu handeln. Anaktorias Abwesenheit dagegen ist nicht in einen vergleichbaren Kausalzusammenhang eingeordnet. Von ihr wird lediglich gesagt, daß sie sich nicht in der Nähe Sapphos aufhalte (ob in Lydien, ist zwar nicht ausgeschlossen, doch nur Vermutung aufgrund von V. 19)[85]. Sie verweilt also nicht bei Sappho, die ihrerseits freilich unter dem Einfluß der Kypris steht. Die Beziehung der beiden Trennungsmotive aufeinander will sich folglich nicht recht dem Ganzen einfügen. Die Entsprechungen von Mythos und unmittelbarer Gegenwart des Gedichts sind vielmehr auf das Wirken Aphrodites zu beschränken[86].

Auf die Erwähnung Anaktorias läßt Sappho in der fünften Strophe den Gedanken folgen, daß sie deren anmutiges Schreiten und das strahlende Leuchten ihres Angesichts sehen möchte – lieber (wie die komparativische Vergleichspartikel einsehen macht)[87] als die Wagen der Lyder und in ihren Waffen kämpfende Fußsoldaten. – Die Gedichtsbewegung lenkt somit wieder auf die Eingangssituation ein. FRÄNKEL[88] hat daraus den Schluß gezogen, dies Gedicht sei auf den Typus eines subjektiven Beweises zurückzuführen. Das mythologische Beispiel sei ein «Einschub» mit «umständlich lehrhaftem Übergang», es sei «sehr kraß» und «beweise mehr als hier nötig». – Ein solches Mißverständnis kommt jedoch nur zustande, wenn man die Grenze, die Sappho behutsam gewahrt hat, überschreitet und mehr in den Text hineinträgt, als expressis verbis dasteht[89]. – Hatte der Mythos die Funktion, in aller Scheu und Zurückhaltung[90] die Macht Aphrodites zu demonstrieren und somit das Phänomen des Liebenden, von dem im programmatischen Priameldictum gesprochen war, zu exemplifi-

83 KONIARIS, Hermes 95 [1967] 265, Anm. 1.
84 Auch hierfür bietet das erste Gedicht Sapphos (1. Strophe) zwingende Parallelen.
85 FRÄNKEL, Wege 93; THEANDER, l. c. 78.
86 Anaktoria ist nicht – jedenfalls nicht direkt – mit Aphrodite in Zusammenhang gebracht. Die Göttin wirkt auf Helena und – im Bereich der Gegenwart des Gedichts – auf Sappho ein.
87 KÜHNER – GERTH, Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache, zweiter Teil, zweiter Band [1963] 303.
88 Dichtung 211, läßt FRÄNKEL das Gedicht mit PAGE (GRENFELL – HUNT, Ox. Pap. 10 [1914] 20–25, bes. 24; ferner GALLAVOTTI, Saffo e Alceo I 92; LOBEL – PAGE, PLF 14) nach der fünften Strophe endigen.
89 KONIARIS, Hermes 95 [1967] 265 u. 266; KAKRIDIS, Wiener Studien 79 [1966] 25.
90 SCHADEWALDT, 130.

zieren, so führt Sappho nunmehr in der fünften Strophe ebenso behutsam und scheu den Vorrang des Mädchens vor der militärischen Pracht Lydiens aus. Der Vorzug, den Sappho darin Anaktoria zugedenkt, wird zunächst nicht offenbar. Vielmehr scheint der Gedanke in V. 17 und 18 sich rein deskriptiv anzufügen. Erst in V. 19 wird des Mädchens Überlegenheit – mehr angedeutet als expliziert – kenntlich. Wie bereits die Interpretation des Helena-Exempels erbrachte, blieb dort die Spannung bestehen, die zudem durch die vorübergehend «einseitige» Behandlung der Eingangsbehauptung noch gesteigert wurde: die Vorerwartung war in erhöhtem Maße – von der liebenden Gestalt Helenas abgesehen – auf die geliebte Person gerichtet. Hier nun, in V. 17, erscheint der geforderte Begriff: verwunderlicherweise jedoch nicht auf eine Person bezogen, sondern – wie es das Priameldictum erfordert – streng auf eine Sache angewendet: «ἔρατόν τε βᾶμα . . .»[91]. Geliebt ist das Schreiten der Anaktoria. Person und Sache sind aufgrund dessen – der Erwartung entsprechend – glücklich verknüpft. Der entscheidende Begriff ist nur als Adjektiv hereingenommen, wirkt also – obwohl ein direkter Anklang an «ἔραται» in V. 4 – in keiner Hinsicht aufdringlich. Sappho läßt ihn überdies sogleich wieder zurücktreten, indem sie das Adjektiv für das Phänomen des «ἀμάρυχμα» in der Wortwahl variiert. – Selbst das komparativische Verhältnis ist nur mit größter Zurückhaltung angedeutet, ersteht erst nachträglich aus V. 19, als die tontragenden Begriffe[92] fast schon verklungen sind. Im Rückbezug auf den Eingang der Ode fügt Sappho sodann – leicht variierend – die Kampfwagen der Lyder[93] und Infanteristen in Waffenrüstung an. PAGE schließt daraus, Sappho habe erkannt, daß das Moment des Fesselnden für den Beobachter auf der Anmut von Rhythmik und Ordnung in der Bewegung der militärischen Einheiten zu Wasser oder zu Lande beruhe. Darin bestehe das tertium comparationis der Glieder dieses Vergleichs. «The idea», so schließt er seine Interpretation, «may seem a little fanciful: but this stanza was either a little fanciful or a little dull»[94]. – EISENBERGER hat zu Recht an dieser Auffassung Kritik geübt[95]. Sappho ermittele nicht die Gemeinsamkeit verschiedener ästhetischer Phänomene, sie sondere sich, ihre Betrachtungsweise, ihren «Gegenstand» vielmehr ab. Und eben das war freilich auch – wie sich gezeigt hatte[96] – die Tendenz der Priamel: Sappho bezog eine persönliche Position, die sie den Meinungen anderer entgegensetzte[97].

MILNE, SNELL, SCHADEWALDT, PAGE, MERKELBACH, BURN, BOWRA und FRÄN-

[91] Zu «ἔρατον» LIDDEL und SCOTT: «beloved footfall».
[92] SCHADEWALDT, 125; MERKELBACH, Philol. 101 [1957] 15/16; EISENBERGER, Diss. 89/90; KONIARIS, Hermes 95 [1967] 267/8, Fußnote 3.
[93] SCHADEWALDT, Sappho 126; vgl. etwa Frg. 17 D.
[94] PAGE, Kommentar 57.
[95] Diss. 91.
[96] s. zur Stelle.
[97] SNELL, Die Antike 17 [1941] 9; SCHADEWALDT, Sappho 125; PAGE, Kommentar 55; vgl. Kommentar 18.

KEL setzten nach V. 20 das Ende des Liedes an, GALLAVOTTI schwankt, während GRENFELL-HUNT, LOBEL, EDMONDS, THEANDER, DIEHL, REINACH-PUECH[98], COLONNA[99], LOBEL-PAGE und TREU die nächsten Wörter und Wortreste als Relikte der sechsten Strophe gelten lassen. Der Papyrus Oxyrhynchus 1231, der wichtigste Zeuge für dies Gedicht, bietet zwar kein Indiz für Strophenende, d. h. für fortlaufenden Text nach V. 20, wegen des Randverlustes jedoch auch keine textkritischen Zeichen für einen etwaigen Gedichtsschluß[100].

Die Annahme eines Neuansatzes bei V. 21 gründet sich hingegen vorwiegend auf Mutmaßungen. So beispielsweise, daß das Anordnungsprinzip in den Büchern Sapphos die alphabetische Abfolge gewahrt habe[101]. Dabei geht man von der Konjektur MILNES aus, V. 21 habe mit dem Wort «ὄλβιον» begonnen, so daß nach dem Gedichtseingang (Frg. 27a D) «[o]ἰ μὲν . . .» nun «[ὄλβιον]» sich anschließe. – Frg. 28 setzt mit «πλάσιον» ein, Frg. 29 sodann mit «[π]άν»[102], das allerdings die strenge Abfolge bereits durchbricht, da dessen zweiter Buchstabe eine Anordnung dieses Gedichts vor Frg. 28 erfordern würde. Für Sapphos erstes Gedicht wäre überdies eine Sonderstellung zu postulieren. Wenn PAGE ferner auch für die Buchschlüsse eine Ausnahmegliederung fordert, dürfte sich in diesem Prinzip schwerlich eine Einheitlichkeit erkennen lassen[103]. Andererseits würden aber auch die inneren Indizien eine Möglichkeit, bei V. 20 Gedichtsende erfolgen zu lassen, nicht sicher belegen. Denn auch wenn man strenge Ringkomposition zwischen der ersten und fünften Strophe annähme, bietet Frg. 2 D einen Erweis dafür, daß infolgedessen noch kein Gedichtsschluß zu bestehen braucht[104]. Vielmehr legen es gerade die inneren Argumente nahe, auf eine Fortsetzung des Liedes über die fünfte Strophe hinaus zu rechnen.

Die zu erwartende Bestätigung der Priamelbehauptung hatte – wie sich oben aufweisen ließ – im Helena-Mythos sowie im persönlichen Teil dieses Fragments erst ihre Vorbereitung erfahren[105], die Ausführung hinwiederum stand noch aus. Für diese Feststellung erbringt nunmehr die Gliederung des Gedichts aufschlußreiche Details. – Die erste Strophe hebt scharf umrissen die präzisen Positionen verschiedener Meinungen heraus. In der zweiten schließt sich ein allgemeiner Gedanke mit Übergangsfunktion an, der die Hereinnahme des mythischen Beispiels gestattet. Die dritte Strophe enthält klar und detailliert die belanglosen Fakten des Sagenstoffs. Mittels der vierten Stanze wird sodann – erneut durch eine allgemeine (begründende) Aussage – zur Gegenwart Sapphos und dem persönlichen Teil übergeleitet, der mit ihrem Begehren

[98] Alcée – Sapho [1960].
[99] L'Antica Lyrica Greca [1963].
[100] Pap. Ox. X [1914] 24 u. «PLATE II».
[101] MERKELBACH, Philol. 101 [1957] 14, Fußnote 3.
[102] Vgl. Pap. Ox. X [1914] 24/25.
[103] Kommentar 126.
[104] TURYN, Eus. Suppl., Bd. 6 [1929] 6; IMMISCH, SB Heidelberg [1933] 3; PFEIFFER, Philologus 92 [1937] 122; FORDYCE, Catullus 407.
[105] SCHADEWALDT, 131.

die fünfte Strophe ausfüllt. In der sechsten schließt sich offensichtlich wie-
derum – der alternierenden Gesetzmäßigkeit entsprechend – ein genereller
sentenziöser Gedanke an, der, wie die Überlegungen in V. 5/6b und 13/14
auf die Allgemeinheit[106] ausgerichtet, grundsätzlichen Charakter trug. Somit
fügt sich auch die sechste Stanze fest in das Aufbauprinzip dieses Gedichts
ein, das ohnehin (infolge der deutlich systematisch gehaltenen Abhandlung
der polaren Aspekte des Priameldictums innerhalb des Exempels und des
persönlichen Teils) mit unverkennbarer Folgerichtigkeit über die willkürlichen
Grenzen, die man verschiedentlich nach V. 20 hat setzen wollen, wie auch über
die Schranken, welche die fragmentarische Überlieferung aufrichtet, hinaus ver-
weist. – Daß sich, formal betrachtet, entsprechend dem ersten ringkompositori-
schen Gefüge von V. 1–20 ein Analogon auch in den Versen 21–32[107] ange-
schlossen hat, ist denkbar – beim augenblicklichen papyrologischen Stand der
Überlieferung jedoch nicht nachzuweisen.

Theander hat als Möglichkeit, die Lücke zwischen V. 22 und 32 zu füllen, die
Einfügung von Frg. 9 D nach V. 24 vorgeschlagen. Er konstituiert folgenden
Text[108]; V. 21ff.:

«[ἀλλ᾽ ἄραν] μὲν οὐ δύνατον γένεσθαι
[παῖσ]αν ἀνθρώπ[ωι, π]εδέχην δ᾽ ἄρασθαι
[τῶν ὐπάγηται θέος αὔτος αἴπερ]
[οὐκ ἀθέμιστον],

αἴθ᾽ ἔγω, χρυσοστέφαν᾽ ᾽Αφρόδιτα,
τόνδε τὸν πάλον λαχόην [. . . . .]
[. . . . .]
τ᾽ ἐξ ἀδοκή[τω]».

Seine Überlegungen stützen sich dabei auf die Beobachtung, daß Apollonios
Dyskolos außer dem Sappho-Zitat Frg. 27a D V. 3b/4: «ἔγω δὲ κῆν᾽ ὄττω τις
ἔραται» (Grammatici Graeci II_2 p. 419 § 291b Uhlig) in demselben Buch, dem
dritten über Syntax, auch Frg. 9 D anführt (Gram. Graeci II_2 p. 350 §247b
Uhlig)[109]. Weitere Sappho-Zitate begegneten dort nicht. Der in Frg. 9 geäußerte
Wunsch Sapphos nehme das Voranstehende – gemeint sind offenbar der Ge-
danke in V. 17ff. («... βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα ... ἴδην») und die Erwähnung
des Gebets als eines Mittels, an «Unmöglichem» Anteil zu erhalten (V. 22) –
widerspruchsfrei auf und stelle zugleich eine denkbare Überleitung zu V. 32
(«τ᾽ ἐξ ἀδοκή[τω]»: «wider Erwarten») her: Dinge, die in dem Bereich des

[106] War in V. 6a kollektiv und fast pleonastisch (man beachte auch die Alliteration)
von «jedem» die Rede – «ἀνθρώπων» in V. 7 setzt dieses Motiv in dem Sagen-
beispiel fort –, so klingen eben diese Vorstellungen in V. 22 verbatim wieder an.

[107] Edmonds, Lyra Graeca I [1963] 208–209.

[108] Theander, l. c. 77.

[109] Buttmann – des Apollonios' Dyskolos' vier Bücher über die Syntax, Berlin
[1877].

«πάλος», der schicksalhaften Fügung, gelegen seien, stünden nicht in menschlicher
«Verfügungsgewalt»; den «ἀδύνατα» gegenüber verbliebe nur der Weg des Ge-
bets um Teilhabe. Daß der Wunsch in Erfüllung gehe, sei nicht abzusehen, son-
dern geschehe «unvorhergesehenermaßen» (V. 32)[110]. – Auch die Anrufung an
Aphrodite ordne sich harmonisch dem Umtext ein. Sei doch in V. 14 von ihrem
«satelles» Eros die Rede[111].

In der Tat wirkt C. Theanders Argumentation zwingend, so bestechend, daß
A. Colonna in seiner Ausgabe altgriechischer Lyrik[112] die entscheidenden Vor-
schläge im Text abdruckt: Strophe 4 und V. 21 und 22 in Übereinstimmung mit
Theander. Nach V. 22 setzt er eine Lücke an; darauf folgt Frg. 9 D; der Schluß
des Gedichts fehlt nach Ansicht Colonnas gänzlich: V. 32 (LP) betrachtet er
als diesem Gedicht nicht zugehörig. – Hingegen hat Theander selbst noch
(leichte) Bedenken gegenüber seiner Textgestaltung vorgetragen: «Unus nescio
an sit scrupulus, quod u. 22 παισ-paulo brevius uiteatur; ed. pr. quinque litteras
lacunam aestimant»[113], und an anderer Stelle: «certi nimirum nihil demonstrari
potest»[114].

Zwar wird man zugestehen müssen, daß Frg. 9 D in den Zusammenhang des
Gedichts – was die sachliche Aussage, den Inhalt anbetrifft – sich würde ein-
ordnen lassen. Die Verführung der Helena (11) und Sapphos Wunsch (17)
ließen sich als Vorbereitungen erklären. Indes erheben sich aufgrund der Aus-
sageweise und der Stimmung von Frg. 9 D Bedenken gegen eine Hereinnahme.
Sapphos thematische Ausführung bis V. 20 ließ stets große Zurückhaltung und
Behutsamkeit erkennen. Sie formulierte ihre Behauptung zunächst unscheinbar,
neutral. Allmählich leitete sie zur personalen Ausweitung ihres Dictum über:
mittels Helena als Pendant sollte sich der Gedanke – so war abzusehen – weni-
ger auf etwas Geliebtes als vielmehr auf einen geliebten Menschen ausrichten[115]. –
Bei der Gestaltung des Mythos hatte Sappho überdies achtsam jeglichen nega-
tiven Beiklang gemieden[116]; über die Wiederaufnahme einzelner Motive des
mythischen Teils hatte sie sodann ihren persönlichen Bereich hereinbezogen,
schließlich – im Rückverweis auf das Dictum – ganz zart und behutsam in die
Form ihres Wunsches gekleidet, den Vorzug der Schönheit Anaktorias in dem
Hinweis auf deren anmutigen Gang und ihren leuchtenden Blick nur noch im
nachherein angedeutet. In Anbetracht dieser Meisterschaft der Zurückhaltung,
die Sappho hier allenthalben geübt hat, fügt sich eine stark pathetisch gehaltene,
mit konkreter Bitte an Aphrodite gerichtete Anrufung (wie Frg. 9 D sie dar-

[110] Theander, l. c. 74ff.

[111] Theander, l. c. 76.

[112] A. Colonna, L'antica lirica greca [[6]1963] 128ff.; Basta Donzelli, Stud. Ital. 36
[1964] 122.

[113] l. c. 74, Fußnote 4 zu Vers 22.

[114] l. c. 75/76.

[115] Zu Unrecht erwartet Page – offensichtlich in Analogie zu Sapphos 1. Gedicht –
bereits in V. 3/4 die Nennung eines Namens (Kommentar 56).

[116] Koniaris, l. c. 265 u. 266.

stellt) nur störend und wenig sinnvoll in das harmonische Ganze ein. Man wird THEANDER nicht beipflichten können.

Befremdlich erscheinen angesichts dieser Beobachtungen freilich Kunstkritik und -urteile in PAGES Kommentar. Termini wie «simpel artless, dull fanciful, flight of fancy, inelegant, irrelevant, not necessary» begegnen allenthalben. Wie wenig der Kunst Sapphos mit solcherlei Kriterien gerecht zu werden ist, hat sich herausgestellt. Ihre einzigartige «ἐποχή», die sich gerade der Schlichtheit besonders glücklich zu bedienen weiß (bisweilen könnte man, wenn befangen in dem Vorurteil der «Naivetät» Sapphos[117] [fast] von einer «verführerischen» Wirkung der stilistischen Einfachheit sprechen, die die Kunst verbirgt und den Leser sie übersehen läßt), legt ein weidlich differierendes Kunsturteil nahe: in dem Anschein der Mühelosigkeit ihrer Aussage – bedingt durch die «γλαφυρὰ σύνθεσις»[118] – gelingt ihr (Sappho) die Überwindung des rein «Künstlerisch-Handwerklichen» zugunsten einer schwerelosen «Erhabenheit»[119].

[117] FRÄNKEL, Wege 43[1].
[118] DIONYS. HAL., De comp. verborum 23.
[119] Ps.-LONGIN, De subl. 10, 1.

DAS GEDICHT AUF HEKTOR UND ANDROMACHE
(Frg. 55ab D)

1. Text

a) [. . . . .]
1 Κυπρο. [. . . . .]ας·[1]
2 κᾶρυξ ἦλθε θέ[ων τε μέσος τ'] ἔλε[γε στά]θεις·[2]
3 Ἴδαος τάδε κα[ὶνα] φ[όρ]εις τάχυς ἄγγελος·[3]
[. . . . .][4]
4 τᾶς τ' ἄλλας Ἀσίας τ[ό]δε γᾶν κλέος ἄφθιτον·[5]

[1] BERGK, PLG [[4]1882] 82; GRENFELL – HUNT, Ox. Pap. 10 [1914] 46–48; HUNT,
Ox. Pap. 17 [1927] Nr. 2076, S. 26–30; LOBEL, Sappho [1925]; JURENKA, Wiener
Studien 36 [1914] 214; LAVAGNINI, Nuova Antologia [1932] 156; L. MASSA POSI-
TANO, Saffo [1945] 127; SNELL, Entdeckung [1955] 107; DEL GRANDE, Phorminx
[1959] 119; BOWRA, GLP [1961] 229; DIHLE, Griech. Lit.-Gesch. [1967] 67; LOBEL,
Class. Quart. 15 [1921] 165.

[2] GRENFELL – HUNT, Pap. Ox. 10 [1914] 1232, S. 46–47; JURENKA, Wiener Studien
36 [1914] 214; DIEHL, Suppl. Lyricum [1917] 40; LOBEL, Sapphus Mele [1925] 20;
EDMONDS, Lyra Graeca I [1928] 226; HUNT, Class. Rev. 28 [1914] 126–127; LAVA-
GNINI, Nuova Antologia [1932] 156; DIEHL, ALG IV [1936] 36; HAUSMANN, Er-
wachen [1949] 94; STAIGER, Sappho [1957] 42; MARZULLO, Studi [1958] 126ff.;
PAGE, Kommentar [1959] 63; DEL GRANDE, Phorminx [1959] 119; REINACH –
PUECH, Sapho [1960] 233; GALLAVOTTI, Saffo [1962] 105; COLONNA, ALG [1963]
134; TREU, Sappho [1963] 52; LOBEL – PAGE, PLF [1963] 36; BARNSTONE, Sappho
[1965] 58; PAGE, LGS [1968] 106f.; TREU, Sappho [1968] 52; WILAMOWITZ, Neue
Jahrbücher 33 [1914] 225ff.; FRÄNKEL, NGG [1924] 63ff.; PFEIFFER, Gnomon 2
[1926] 315; SCHMID, Griech. Lit.-Gesch. [1929] 425; TURYN, Studia Sapphica [1929]
25; SNELL, Hermes 66 [1931] 73; ders., Hermes 67 [1932] 10; PAGE, Class. Quart.
30 [1936] 10ff.; BOWRA, Class. Rev. 51 [1937] 14; SNELL, Antike 17 [1941] 26ff.;
THEANDER, Eranos 41 [1943] 163ff.; MAZZARINO, Athenaeum 21 [1943] 41; MASSA
POSITANO, Saffo [1945] 127f. u. 167f.; SCHADEWALDT, Sappho [1950] 48ff.; EIGEN-
BRODT, Sappho [1952] 30f.; SNELL, Entdeckung [1955] 106ff.; TREU, Von Homer
zur Lyrik [1955] 172ff.; EISENBERGER, Mythos [1956] 36ff.; RISCH, Gnomon 29
[1957] 584; MERKELBACH, Philologus 101 [1957] 16ff.; EISENBERGER, Philologus
103 [1959] 135; FRÄNKEL, Wege [1960] 40f.; BOWRA, GLP [1961] 227ff.; LESKY,
Griech. Lit.-Gesch. [1963] 165; KAKRIDIS, Wiener Studien 79 [1966] 21ff.; DIHLE,
Griech. Lit.-Gesch. [1967] 67; HEITSCH, Hermes 95 [1967] 389; TREU, Sappho
[[4]1968] 6–7 u. 161–164.

[3] GRENFELL – HUNT, Ox. Pap. 10 [1914] 313, Plate I; s. o. Anm. 2.

[4] GRENFELL – HUNT, Pap. Ox. 10 [1914] 1232, S. 46–47; S. 313; S. 48, II 3; JURENKA, Wiener Studien 36
[1914] 215; LOBEL, Sapphus Mele [1925] 21; PAGE, Kommentar [1959] 63; TREU,
Sappho [[4]1968] 53.

[5] HAMM, Grammatik [1958] 212; s. o. Anm. 2.

5 Ἔκτωρ καὶ συνέταιρ[ο]ι ἄγοισ' ἐλικώπιδα [6]
6 Θήβας ἐξ ἱέρας Πλακίας τ' ἀπ' ἀ[ϊ]ν⟨ν⟩άω [7]
7 ἄβραν Ἀνδρομάχαν ἐνὶ ναῦσιν ἐπ' ἄλμυρον [8]
8 πόντον· πόλλα δ' [ἐλί]γματα χρύσια κἄμματα [9]
9 πορφύρ[α] καταΰτ[με]να, ποίκιλ' ἀθύρματα, [10]
10 ἀγύρα τ' ἀνάρ[ι]θμα [ποτή]ρ[ια] κἀλέφαις. [11]
11 ὣς εἶπ'· ὀτραλέως δ' ἀνόρουσε πάτ[η]ρ φίλος. [12]
12 φάμα δ' ἦλθε κατὰ πτόλιν εὐρύχορον φίλοις· [13]
13 αὔτικ' Ἰλίαδαι σατίναι[ς] ὑπ' εὐτρόχοις
14 ἆγον αἰμιόνοις, ἐπ[έ]βαινε δὲ παῖς ὄχλος
15 γυναίκων τ' ἄμα παρθενίκα[ν] τ' ἀτ[αλ]οσφύρων. [14]
16 χῶρις δ' αὖ Περάμοιο θύγ[α]τρες [ἐπήϊσαν], [15]
17 ἴππ[οις] δ' ἄνδρες ὔπαγον ὐπ' ἄρ[ματα κάμπυλα] [16]
18 π[άντε]ς ἠΐθεοι· μεγάλω[σ]τι δ[. . . . .] [17]
19 δ[ίφροις] ἀνίοχοι φ[. . . . .]
20 π[. . . .]ξαλο[. . . . .]
[. . . . .]

b) [. . . . .]
. . . .]

[6] Lobel, Sappho [1925] 59–60 der Einleitung; ders., Alkaios [1927] 11 der Einleitung.

[7] RE V 2 [1905] Sp. 1976–1977 (Lemma «Eetion»); RE XX 2 [1950] Sp. 2008, 33–50 (Lemma «Plakos»); RE V A 2 [1934] Sp. 1595, 59 bis Sp. 1599, 29 (Lemma «Thebe» 5).

[8] Lobel, Sappho [1925] 54 der Einleitung; Bowra, GLP [1961] 227.

[9] Wilamowitz nach Hesych, Ox. Pap. 10 [1914] Sp. 1232, S. 49, 8.

[10] s. o. Anm. 2; Treu, Sappho 198; Grenfell – Hunt, Ox. Pap. 10 [1914] 49, 9 Ende; Page, Class. Quart. 30 [1936] 13; Snell, Glotta 37 [1958] 284; Bechtel, Griech. Dial. I [1921] 116; Lobel, Bodleian Quarterly Record 3 [1920/1921] 192; Snell, Ges. Schr. [1966] 99, Anm. 1, Zusatz; Positano, Saffo [1945] 167; Diehl, Anthol. Lyr. Suppl. [1942] 37.

[11] Athenaios XI 460 D (III 2 Kaibel); Philostrat, Imag. II 1, S. 62.

[12] s. o. Anm. 2.

[13] Turyn, Studia Sapphica [1929] 25; Snell, Hermes 66 [1931] 73f.

[14] s. o. Anm. 2; Treu, Von Homer zur Lyrik [1955] 172, Anm. 1; Risch, Gnomon 32 [1957] 584; Bowra, Class. Rev. 51 [1937] 14.

[15] Grenfell – Hunt, Ox. Pap. 10 [1914] 47; Diehl, Suppl. Lyricum [1917] 42; Edmonds, Lyra Graeca I [1928] 228; Lavagnini, Nuova Antologia [1932] 159; Diehl, ALG IV [1936] 38; Hausmann, Erwachen [1949] 94; C. del Grande, Phorminx [1959] 120; Reinach – Puech, Alcée – Sapho [1960] 234; Colonna, ALG [1963] 136; Treu, Sappho [1963] 52; Barnstone, Sappho [1965] 58.

[16] Jurenka, Wiener Studien 36 [1914] 215; Lobel, Class. Quart. 15 [1921] 165; Westphal, Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, N. F. 81 [1860] 690 bis 694.

[17] s. o. Anm. 2.

[18] Lanata, Studi Italiani 32 [1960] 71, r. 3; Pfeiffer, Philologus 92 [1937] 118 u. 125; Theander, Philologus 92 [1937] 467; Grenfell – Hunt, Ox. Pap. 10 [1914] 313, Plate I; Hunt, Class. Rev. 28 [1914] 126.

1 [. . . . . ἴ]κελοι θέοι[ς] [19]
2 [. . . . .] ἄγνον ἀόλ[λεες] [20]
3 ὄρματ' αἰ[. . . . .]νον ἐς Ἴλιο[ν] [21]
4 αὖλος δ' ἀδυ[μ]έλης [κίθαρίς] τ' ὀνεμείχνυ[το] [22]
5 καὶ ψ[ό]φο[ς] [κ]ροτάλ[ων, λιγέ]ως δ' ἄρα πάρ[θενοι] [23]
6 ἄειδον μέλος ἄγν[ον, ἴκα]νε δ' ἐς αἴθ[ερα] [24]
7 ἄχω θεσπεσία, γέλ[ος . . . .] [25]
8 πάνται δ' ἦς κὰτ ὄδο[ις . . . .] [26]
9 κράτηρες φίαλαί τ' ὀ[. . .]υεδε[. . . . .]εακ[. . .] [27]
10 μύρρα καὶ κασία λίβανός τ' ὀνεμείχνυτο. [28]
11 γύναικες δ' ἐλέλυσδον ὄσαι προγενέστερα[ι], [29]
12 πάντες δ' ἄνδρες ἐπήρατον ἴαχον ὄρθιον
13 Πάον' ὀνκαλέοντες ἐκάβολον εὐλύραν,
14 ὔμνην δ' Ἔκτορα κ' Ἀνδρομάχαν θεοεικέλο[ις] [30].

2. Übersetzung

a)

. . .

Kypro . . .
Der Herold Idaios kam gelaufen (er trat in die Mitte und sprach),
indem er – ein schneller Bote – folgende (Neuigkeiten) überbrachte:
«. . .
auch das Land des übrigen Asien . . . dieser unvergängliche Ruhm;
Hektor und seine Gefährten bringen aus dem heiligen Theben und
von dem quellreichen Plakos die zarte, helläugige Andromache

[19] s. o. Anm. 2; Hunt, Ox. Pap. 17 [1927] 26–30.

[20] Grenfell – Hunt, Ox. Pap. 10 [1914] 47; Treu, Sappho [1968] 53.

[21] Grenfell – Hunt, Pap. Ox. 10 [1914] Nr. 1232, Frg. 2 (S. 47); Hunt, Ox. Pap. 17 [1927] 26–30; Wackernagel, Vorlesungen I 167; Hunt, Ox. Pap. 17 [1927] Nr. 2076, S. 317, Plate I; Page, Kommentar 67, 11; Page, Class. Quart. 30 [1936] 10–15; Kazik-Zawadzka, De Sapphicae Alcaicaeque Elocutionis Colore Epico [1958] Polska Akademia Nauk, Archiwum Filologiczne IV 65–69.

[22] s. o. Anm. 2 u. Anm. 21; Schadewaldt, Sappho [1950] 50; Eigenbrodt, Sappho [1952] 31; Fränkel, Dichtung [1962] 197.

[23] s. o. Anm. 2 u. Anm. 21.

[24] Die Ergänzungen von Hunt und Lobel haben allgemeine Anerkennung gefunden.

[25] Hunt, Ox. Pap. 17 [1927] 29, 17.

[26] Page, Class. Quart. 30 [1936] 12.

[27] s. o. Anm. 2 u. 21.

[28] Jurenka, Wiener Studien 36 [1914] 216; Lobel, Sappho [1925] 21.

[29] Diehl, Suppl. Lyricum [1917] 42; Liddell – Scott – Jones, 531, Lemma «ἐλελύζω»; Hamm, Grammatik 134, § 220; Bechtel, Die griech. Dialekte I [1921] 119; Kazik-Zawadzka, De Sapphicae Alcaicaeque Elocutionis Colore Epico [1958] 52; Merkelbach, Philologus 101 [1957] 17.

[30] s. o. Anm. 2 u. 21; Wilamowitz, Neue Jahrbücher 33 [1914] 242; Page, Class. Quart. 30 [1936] 12, V. 34.

in ihren Schiffen über das salzige Meer; viele
goldene Ketten und purpurne Gewänder,
hauchfein gewebt, bunte Schmucksachen,
unzählige silberne (Pokale) und Elfenbein.»
So sprach er; eilends sprang der liebe Vater auf.
Das Gerücht kam durch die geräumige Stadt zu den Freunden;
sogleich spannten die Iliaden die Maulesel vor rasch fahrende Kutschen;
die Schar der Frauen insgesamt und die zartfesseligen Mädchen
zugleich stiegen ein; gesondert aber sodann (stiegen)
die Töchter des Priamos (auf);
die Männer, allesamt jugendlich, schirrten die Rosse
an die gebogenen Wagen; gewaltig aber . . .
die Wagenlenker . . . (die Sitze) . . .
. . .

b)
. . .

. . . den Göttern gleich
. . . den heiligen, gemeinsam,
brach auf . . . . nach Ilion hinein.
Und die süßtönende Flöte und (die Zitter) erklangen vereint
und das Rasseln der Kastagnetten; die Mädchen
sangen hell ein heiliges Lied; es stieg zum Himmel empor
sein göttlicher Widerhall; Lachen . . .
überall aber war an den Straßen . . .
Mischkrüge und Schalen und . . .
Myrrhen-, Zimt- und Weihrauchduft vermischten sich.
Die Frauen, soweit sie älter waren, jauchzten laut.
Und alle Männer richteten den lieblichen Jubelruf gen Himmel;
sie riefen den weithin treffenden Paian mit seiner schönen Leier an
und priesen Hektor und Andromache den Göttern gleich.

3. Interpretation

Nur selten gewährt die Überlieferung für die Lyrik Sapphos die Möglichkeit, aufgrund evidenter Kriterien nicht nur die Verfasserschaftsfrage eines Gedichts zu entscheiden, sondern zugleich auch die Anordnung einer Ode in der größeren Einheit eines Buches sicher zu bestimmen[31]. Die Stellung von Frg. 55 a b D, dessen Zugehörigkeit zum zweiten Buch der alexandrinischen Sappho-Ausgabe durch die metrische Notiz über die sapphischen Vierzehnsilbler in Hephaistions En-

[31] Lediglich für Sapphos «Gebet an Aphrodite» ist bez. der Anordnung im ersten Buch bekannt, daß es die alexandrinische Sammlung der Gedichte der Lyrikerin eröffnete; für Frg. 39 D sodann, daß mit ihm das erste Buch schloß (laut subscriptio des Pap. Ox. 1231, Frg. 56, Plate 2 (Ox. Pap. 10, edd. Grenfell – Hunt [1914] 38f.).

cheiridion[32] als unanfechtbar gelten mußte, wird durch die subscriptiones unter den Oxyrhynchus Papyri 1232 I 3 Frg. 1 und besonders 2076 I 2 als die des Schlußgedichts des zweiten Buches in der Abfolge der alexandrinischen Edition gekennzeichnet. Diesen antiken textkritischen Angaben fügen sich einige Hinweise bei Athenaios und in den Anecdota Bekkers[33] bekräftigend ein.

Trotzdem hat Wilamowitz[34] bereits im Jahr der Erstpublikation [1914] die Verfasserschaft Sapphos für diese Ode in Frage gestellt, will sagen: die Autorschaft der Lyrikerin bestritten. Metrische Besonderheiten, so die «correptio epica», dialektologische «Verstöße», beispielsweise die «unäolischen» Dativ-Plural-Endungen, lieferten Wilamowitz das Material, dessen Auswertung (bei Wilamowitz beginnend) die Diskussion über die Verfasserschaft anregte, die Echtheitskritik bedingte.

Die Ansätze bei Wilamowitz aufnehmend und fortführend – gelangte auch Edgar Lobel [1925; 1927][35] zu ähnlichen Ergebnissen. Gleichfalls gaben die dialektologischen Beobachtungen bei Marzullo[36] den Ausschlag zur Annahme der «Unechtheit» von Frg. 55 a b D. Erwog fernerhin H. J. Rose[37] die Möglichkeit, mit der Verfasserschaft eines Mädchens aus dem Kreis der Sappho bei vorliegendem Gedicht rechnen zu dürfen, so vermutete auch Schadewaldt[38] – an der Unechtheit festhaltend – alte lesbische Herkunft für die Ode; freilich aufgrund anderer, innerer Kriterien. Das Gedicht lasse die Momente der Vertrautheit, des Tons freimütiger Innigkeit sowie gerade Herzlichkeit vermissen. Überdies fehle die für Sappho charakteristische Einfachheit, der Zauber der Schlichtheit. Eine poetische Weltverzauberung, wie sie der Lyrikerin eigne, komme an keiner Stelle des Gedichts zustande[39].

Bei weitem jedoch überwiegt die Zahl der Herausgeber und Interpreten, die gemäß den antiken textkritischen und bibliographischen Notizen zur Annahme der Echtheit von Frg. 55 a b D geneigt sind; insbesondere: Grenfell – Hunt, Jurenka, Diehl [1917], Fränkel [1924], Pfeiffer, Hunt [1927], Edmonds, Turyn, Snell [1931], Snell [1932], Lavagnini, Diehl [1936], Page [1936], Bowra [1937], Snell [1941], Theander, Massa Positano, Hausmann, Eigenbrodt, Snell [1955], Treu [1955], Eisenberger [1956], Merkelbach, Staiger, Page [1959], Del Grande, Eisenberger [1959], Fränkel [1960],

[32] Hephaest. Enchir. F, S. 23 Consbr.; Gallavotti, Saffo, Testimonium 129; Bergk, PLG [1853] 664f.; ders., PLG III [1867] 874f.; ders., PLG III [1882] 82f.
[33] Athenaios, Deipnosophisten XI 460 d (III 2 Kaibel) u. XV 688 c (III 522 Kaibel); Gallavotti, Saffo 106.
[34] Neue Jahrbücher 33 [1914] 229ff.
[35] Lobel, Σαπφοῦς μέλη, Oxford [1925] 25 der Einleitung; S. 45f. der Einleitung. ders., Ἀλκαίου μέλη, Oxford [1927] 10–17 der Einleitung.
[36] Marzullo, Studi di poesia eolica, Florenz [1958] 115–194.
[37] Rose, A Handbook of Greek Literature [1956] 98; Kakridis, Wiener Studien 79 [1966] 21.
[38] Sappho, Potsdam [1950] 48–51.
[39] Schadewaldt, Sappho 49; Treu, Sappho 197ff.; Barnstone, Sappho 151, 68; Page, Class. Quart. 30 [1936] 14f., Anm. 3.

Reinach – Puech, Bowra [1961], Fränkel [1962], Gallavotti, Colonna, Lesky, Treu [1963], Lobel – Page, Barnstone, Kakridis, Snell [1966], Dihle, Heitsch [1967], Treu [1968] u. a.[40].

Wenn auch bereits Jurenka [1914][41] im wesentlichen den homerischen Einfluß auf die «äolischen daktylischen Pentameter» heraushob, wenn Pfeiffer[42] durch seine maßvolle Kritik an Lobels Auffassung der «abnormal poems» einige extreme Positionen korrigierte, Turyn[43] sodann die «anomalen» Formen weithin bestätigte, auch Eisenberger, Kazik – Zawadzka, Bowra und Heitsch[44] die Nachwirkungen Homers betonten, so bilden dennoch die beiden Arbeiten von Page[45] die Grundlage für die Bewertung des Verhältnisses von Sappho Frg. 55 a b D zu Homer wie für die Beurteilung dieses Gedichts im Gesamtwerk der Lyrikerin überhaupt.

Besonders zwingend hat Page, der auf den Seiten 64–68 seines Kommentars einen Überblick über dialektologische und metrische Besonderheiten in den sogenannten «abnormal poems» (Lobel) der Lyrik Sapphos gewährt, zu zeigen vermocht, daß beispielsweise die als echt anerkannten Epithalamien der Dichterin ähnlich stark wie Frg. 55 a b D von homerischem Einfluß bestimmt und geprägt sind. Daraus aber ergibt sich die Folgerung – denn die Ergebnisse von Page zu diesen Realienfragen dürfen als überzeugend betrachtet werden –, daß die Annahme der Unechtheit von Sapphos Gedicht über «Hektors und Andromaches Einzug in Ilion» zu der absurden Konsequenz nötigt, alle «abnormal poems»[46], das gesamte neunte Buch der alexandrinischen Sappho-Ausgabe, die Epithalamien also, der Lyrikerin absprechen zu müssen. – In Anbetracht dessen wird man nicht umhinkönnen, den antiken Zeugnissen bei Athenaios und den subscriptiones der Oxyrhynchus Papyri 1232 und 2076, die vermutlich zwei verschiedenen Papyrus-Ausgaben des alexandrinischen Sappho-Textes[47] entstammen, Glauben zu schenken, die Verfasserschaft Sapphos für Frg. 55 a b D als unanfechtbar überliefert und durch innere Kriterien bestätigt zu sehen. Spekulationen über die Raumgestaltung des Papyrus 1232[48], denen zufolge in einer voraufgehenden Lücke ein Verweis des Schreibers hinsichtlich der Unechtheit

[40] Eisenberger, Mythos 140, 1.
[41] Fränkel, Dichtung [1962] 40f.; Jurenka, Wiener Studien 36 [1914] 217–220.
[42] Gnomon 2 [1926] 313–321.
[43] Eus. Suppl., Vol. 6, Studia Sapphica [1929] 23–26.
[44] Eisenberger, Mythos 96f.; Kazik-Zawadzka, l. c. 70ff.; Bowra, GLP [1961] 227ff.; Heitsch, Hermes 95 [1967] 389f.; Marzullo, Maia 5 [1952] 85ff.; Putnam, Class. Journal 56 [1960] 78–83; Lawler, Philol. Quart. [1948] 80–84; Theander, Eranos 41 [1943] 164ff.
[45] Page, Class. Quart. 30 [1936] 10–15; ders., Kommentar 64–74 u. 119–125.
[46] Lobel, Alkaios [1927] 10–18 der Einleitung.
[47] Grenfell – Hunt, Ox. Pap. 10 [1914] 44 (Pap. 1232, 3. Jh. n. Chr.); Hunt, Ox. Pap. 17 [1927] 26 (Pap. 2076, 2. Jh. n. Chr.).
[48] Page, Kommentar 68 II.; Schadewaldt, Sappho 49; s. a. Körte, Archiv für Papyrusforschung [1923] 126 u. [1931] 46; Lavagnini, Nuova Antologia [1932] 156f.; ders., Aglaia [1944] 130ff.

des Liedes notiert gewesen sei, führen zu nichts. Innere und äußere Evidenz erhärten die Feststellung des sapphischen Charakters, der sapphischen Herkunft des Liedes auf «Hektors und Andromaches Reise nach Troja»[49].

Während somit die Autorschaftsfrage eindeutig zu beantworten ist, dürfte das Problem der Gattungszugehörigkeit der Ode, auf das man erst in jüngster Vergangenheit aufmerksam wurde, weitaus schwieriger anzugehen und zu lösen sein. Seit Wilamowitz[50] interpretierte und verstand man das Gedicht als ein Kultlied, speziell: ein Hochzeitslied; so: (Jurenka) Fränkel [1924], Snell [1931], Snell [1932], Snell [1941], Theander, Schadewaldt, Snell [1955], Eisenberger [1956], Merkelbach, Page [1959], Eisenberger [1959], Bowra, Fränkel [1962], Treu [1963], Barnstone, Snell [1966], Dihle [1967].

Lesky hingegen und – im Anschluß an ihn – J. Th. Kakridis bestritten die Genusbestimmung der Majorität der Forscher[51]. Ist es Leskys Anliegen, die Einordnung des Gedichts unter die Epithalamien (nicht als Bucheinheit verstanden, sondern als Gattung, die den Buchrahmen sprengen, sich auch in anderen Büchern der alexandrinischen Sappho-Ausgabe als nur dem neunten nachweisen lassen) auszuschließen, um sodann vorsichtig die Möglichkeit hervorzuheben, man könne Frg. 55 a b D vielleicht «nicht anders ... als aus der Freude am mythischen Bild um seiner selbst willen» deuten[52] –, so verwirft Kakridis den Gedanken an ein «carmen nuptiale» weitaus entschiedener. Auf den Beobachtungen der Vielzahl der Homerismen und epischen Reminiszenzen aufbauend, innere Intentionen Sapphos herausarbeitend, gelangt er zu dem Ergebnis, in dem Lied von «Hektors und Andromaches Einzug in Ilion» sei – ähnlich etwa dem singulären mythologischen Carmen I 15 des Horaz – eine lyrische Mythenerzählung sapphischen Charakters gegeben[53]. Die homerische Mythologie werde – der lyrischen Gattung gemäß (und daß die nachhomerische Mythendichtung häufig in diesem Sinne verfahren ist, steht außer Zweifel) – an den Stellen, die von lyrischem Interesse sind, weiter ausgestaltet und ausgesponnen[54]. – Um aber diesen Erklärungsvorschlägen gerecht werden zu können, zumal sie nicht, wie es bei der Beantwortung der Echtheitsfrage der Fall ist, vorwiegend auf der Auswertung von Realien, von Sprach- oder metrischem Material beruhen, ist zunächst das Gedicht als «Ganzes» – soweit der fragmentarische Zustand es gestattet – zu interpretieren.

Die erste Szene des Fragments läßt kenntlich werden, daß Idaios[55] – als (schneller) Herold und rascher Bote charakterisiert; Anspielungen, die dessen Rhesis in V. «3a»ff. vorbereiten – gemäß jener seiner Funktion in einem weit

[49] Eisenberger, Mythos 96–105.
[50] Eisenberger, Mythos 140, 2.
[51] Lesky, Gesch. d. griech. Lit. [1963] 165; Kakridis, Wiener Studien 79 [1966] 21–26.
[52] Lesky, l. c. 165.
[53] Kakridis, Wiener Studien 79 [1966] 22 u. 24.
[54] Die sogenannten «homerischen Hymnen», Teile des epischen Kyklos; bes. die Palinodie des Stesichoros.
[55] Page, Kommentar 70.

ausholenden Botenbericht die Kunde unvergänglichen Ruhms für (Ilion insbe-
sondere[56] und darüber hinaus für) das ganze übrige Asien mitteilt. Nach der
geographischen Andeutung, die zwei Verse umfaßte («3a»–4), sind in etwa drei
Zeilen die Erwähnungen des Personenkreises (5) der Name Hektors und das
im Hyperbaton spannungssteigernd auf Andromache verweisende, ihr zugehö-
rige epitheton ornans an die tontragenden Stellen des Verses gerückt –, sodann
die der lokalen Bestimmung des Heimatlandes der Andromache[57], schließlich
die Explikation des Namens der Heroine und die Fahrtumstände (7) herein-
bezogen. – Die Vielzahl der Namen auf engem Raum, die häufigen epitheta
ornantia, fernerhin auch die Anaphern und das Enjambement verleihen dem
Eingangsteil der Rede des Idaios – seiner Charakterisierung als eines «τάχυς
ἄγγελος» gemäß – eine kontinuierlich sich steigernde innere Spannung, welche –
durch das bereits erwähnte Enjambement im metrischen Bereich realisiert –
glücklich zu der raschen elliptischen Aufzählung (8–10) herüberführt. So ver-
einigen sich auch die Vielzahl der Namen («3a»–7) und die Fülle der Kostbar-
keiten (welche Hektor und Andromache vom hypoplakischen Theben[57] her auf
ihrer Seereise mit sich führen) – durch die Anaphern, Anfangs-, Binnen-, Schluß-
reime und Assonanzen wirkungsvoll herausgehoben[58] – zu einer Schilderung, in
der die Qualität des Herolds – seine «ταχύτης», nun freilich auf einem anderen
Gebiet: jenem der Wiedergabe, des Berichts – unter dem Aspekt des «θαῦμα»[59],
der staunenden Bewegung, dargestellt, auch durch die stilistischen Mittel an-
sichtig wird. Das Motiv der «Schnelligkeit», war es zunächst nur konstatierend
angedeutet, ist inzwischen für die innere Spannung des Gedichts selbst bestim-
mend geworden, wirkt also in der gesamten Rhesis mit anwachsender Intensität
nach. – Ähnlich wie in der ersten Ode Sapphos (I 5–15)[60] ist auch hier (Frg. 55)
unmittelbar in der Darstellung selbst das Phänomen der Schnelligkeit eingefan-
gen und transparent gemacht. Mit der knappen Andeutung des Endes der Rede
(11a)[61] wird das genannte Motiv (Schnelligkeit) erneut auf den Bereich – nun
nicht der geistig-seelischen Sphäre, sondern jenen – des äußeren Handlungsab-
laufs zurückübertragen[62]: unverzüglich springt der Vater Hektors auf, offen-
sichtlich, um für die Stadt die der Heimkehr seines Sohns entsprechenden Vor-
kehrungen zu treffen. Davon indes ist schon wieder nicht mehr die Rede[63]. Hin-
gegen hat sich mit Windeseile die «φάμα» – und hierin wirkt nun bereits das

[56] Daß Troja als Teil Asiens dem übrigen Land gegenübergestellt wird («3a»–4), diese
Annahme dürfte durch V. 12 gestützt werden. In Zeile 12 ist zunächst nur von Ilion
die Rede; man darf mit hoher Wahrscheinlichkeit darauf rechnen, daß bei der
Schilderung der Fahrt zur Küste auch auf Asien angespielt wurde.

[57] Ilias 6, 390–439; Schmitz, LEG 30 [1962] 129–158.

[58] Castle, TAPhA 89 [1958] 66–73; Schmitz, LEG 30 [1962] 380–382.

[59] Fränkel, Wege 41f.

[60] s. z. St.

[61] Frg. 96, 4 u. 7 D; Frg. 97, 8 D; Frg. 98, 1 D; Sappho I 15 D (Einleitung einer Rhesis).

[62] Das Handlungsgeschehen ist in V. 2 und V. 11 auf der gleichen Ereignisebene und
in der gleichen Zeitdimensionsschicht gelegen.

[63] Die «brevitas» an dieser Stelle ist künstlerisches Mittel.

Motiv des «κλέος ἄφθιτον»[64] herein – über die Stadt ausgebreitet, um sodann
auch «das ganze übrige Asien» (4) zu erfassen.

Verschiedentlich hat man an der Wiederaufnahme von «φίλος» (11) im Ab-
stand von nur einer Zeile (12) Anstoß genommen, sich zu Konjekturen genötigt
gesehen (Sitzler, Edmonds, Barnstone). Bedenkt man aber, daß auch der
Gedanke «φάμα δ' ἦλθε» als Anklang zu werten ist[65], der Zeilenausgang (12b)
gleichfalls den Charakter einer Wiederaufnahme trägt (11b), so wird offensicht-
lich, daß hinter V. 12 als «poetischem Gelenk» – seiner (des 12. Verses) gedicht-
immanenten Funktion nach beurteilt – der gesamte Idaios-Passus als gegen-
wärtig erscheint, gleichsam inhärent ist und somit – nach der Steigerung der
Dynamik im Bereich der Intensität – nun (13ff.) eine entsprechende extensive
Steigerung erfährt, welche die ganze Stadtbevölkerung zu einer Reaktion, ähn-
lich der des Vaters (11b), antreibt. Förmlich in konzentrischen Kreisen bemäch-
tigt sich die Erregung – von Priamos ausgehend – bereits der Iliaden (13). –
Daß auch die Lyrikerin selbst die Erhöhung der inneren Spannung intendiert
und empfunden hat, bezeugt der Eingang von V. 13, in dem das Moment des
Plötzlichen, Sofortigen explicite hereingenommen wird[66]. Nunmehr erfolgt in
der Dynamik des Gedichts die Ausweitung des Motivs der Ergriffenheit und
Erregung auf die Pluralität.

In wiederum drei Versen[67] wird zunächst ausgeführt, wie die Iliaden unver-
züglich zum Aufbruch rüsten, Frauen und Mädchen die Wagen besteigen. Etwa
drei weitere Zeilen handeln sodann von dem gesonderten Aufsitzen (?) der
Töchter des Priamos und dem Anschirren der Rosse durch die jungen Leute[68].
Darauf mag von der Fahrt selbst – geleitet durch die Wagenlenker (19) – die
Rede gewesen sein. – An der dramatischen Gestaltung dieses Passus ist nicht zu

[64] Das Motiv des «unvergänglichen Ruhms» erfährt zugleich durch die umfassende
Ekphrasis des Herolds (bes. Vers 8–10) nachträglich eine innere Begründung. Auch
hiermit wird Fränkels Ansicht vom ausschließlich flächenhaften Charakter der
Kunst Sapphos widerlegt.

[65] «φάμα δ' ἦλθε» (12) nimmt «κᾶρυξ ἦλθε» (2) wieder auf. Das Verb begegnet
jeweils an der gleichen Versstelle. Endigte der Idaios-Abschnitt («κᾶρυξ ἦλθε») mit
dem Hinweis auf den Vater («πάτηρ φίλος»), so resümiert V. 12 diesen Passus mit
deutlichen Reminiszenzen: «φάμα δ' ἦλθε κατὰ πτόλιν εὐρύχορον φίλοις» (wieder-
um die gleiche Versstelle). In «φάμα» wirkt fernerhin auch das Motiv des «κλέος»
aus V. 4 nach. Die Vorstellung, daß unvergänglicher Ruhm für (Troja und) Asien
(sich nahe), wird in dem Gedanken des sich ausbreitenden Ruhms (12) zum ersten
Mal deutlich ausgeführt.

[66] Vgl. Sappho I 13 D und Frg. 2, 10 D.

[67] Auch dadurch, daß vor V. 11 und nach V. 12 jeweils eine Gedankeneinheit von drei
Zeilen begegnet (V. 8a ist durch die Alliteration fest mit V. 8b verknüpft), wird
der gedankliche Einschnitt zwischen V. 11 und 12 kenntlich. Während Zeile 11 die
Rhesis durch Wiederaufnahme der äußeren Situation beschließt, faßt V. 12 den
Idaios-Passus durch die Anklänge an den Eingang (2) und das Ende (11) exponie-
rend zusammen, so daß Sappho erneut einen Ausgangspunkt für die Schilderung
des Aufbruches der Iliaden (13) gewinnt. Zur poetischen Gestaltung s. a. Frg. 2, 9 D;
dort wird der Neuansatz durch den scheinbaren Gegensatz erzielt.

zweifeln. Mit rasender Eile folgt Handlung auf Handlung. Auch die Wiederaufnahme eines Motivs – im Iliaden-Abschnitt jenes des Anschirrens – ist nicht als archaische Tautologie zu fassen: vielmehr wird darin die innere Dynamik ansichtig. Wurde in V. 13–14 das Anspannen der trägen Maulesel gestaltet, so in V. 17 das Anschirren der feurigen Rosse. Der durch «μεγάλωστι» eingeleitete Gedanke setzte die Abfolge offensichtlich mit einer höhepunktartigen Spannungssteigerung fort.

Hatte SCHADEWALDT[69] das Moment des Dramatischen zu Recht hervorgehoben – die Parallele zum ersten Gedicht Sapphos war bereits angedeutet worden –, so bestreitet EISENBERGER[70], der sich hierin der Interpretation FRÄNKELS anschließt, entschieden die Dramatik des Geschehensverlaufs im erwähnten Passus. Die Darstellung sei «einfach-geradlinig», vordergründig, wiederholend. Motivnuancierungen heben sich in dieser Ode für EISENBERGER nicht heraus. Seine ansonsten vielfach treffende Interpretation gelangt hier leider nicht über die mitunter fast cliché-haft wirkenden Termini der Kunstbeurteilung FRÄNKELS hinaus[71].

Überblickt man rückschauend nochmals den ersten Teil von Frg. 55 D, so werden zwei größere Gedankeneinheiten transparent: die Idaios-Handlung (2 bis 11) und die Iliaden-Aktion (12–18ff.). Beide Male steht die Mitteilung und Verbreitung der Kunde im Eingang des jeweiligen Abschnittes (2 u. 12). Die «ταχύτης» – zunächst auf den Boten bezogen (3) – bemächtigt sich, kontinuierlich fortwirkend, des Priamos, der Iliaden, schließlich der ganzen Stadt. Zumeist herrschen die Momente der Bewegung und Erregung vor. Durch die Hereinnahme der akustischen Sphäre in der Rhesis des Herolds wird sodann auch der visuelle Bereich einbezogen[72]. Mit V. 11 greift die Darstellung wieder auf die Ebene des äußeren Geschehens und der Zeitdimension des Eingangs zurück (2). Erneut treten die Aspekte der Bewegung, der Hast – förmlich in Massenszenen eingefangen und veranschaulicht – stärker in den Vordergrund (13–18). Mit aristokratischer Überhöhung – die Töchter des Königs reisen gesondert vom übrigen Volk (16) – gipfelt die innere Dynamik offensichtlich im Aufsitzen der Wagenlenker und in der Abfahrt der Iliaden zum Strand[73].

Der Anfang des zweiten Bruchstücks (Frg. 55 b D) setzt – soweit die Residuen noch erkennen lassen – mit einem makaristischen Motiv ein[74], das man – durch die Parallele in V. 14 (Frg. 55 b D) bestärkt – wird auf Hektor und Andromache

[68] SCHADEWALDT, Sappho [1950] 48f.; KLINGNER, Studien [1964] 521.
[69] Sappho [1950] 49; TREU, Sappho [1968] 197.
[70] Mythos 99f.
[71] FRÄNKEL, Dichtung 202.
[72] Vornehmlich in den Versen 5b u. 8–10.
[73] EISENBERGER, Mythos 140, 6; TREU, Sappho [1968] 53.
[74] Der für diese Stelle zu vermutende Makarismos auf Hektor und Andromache darf ebensowenig wie das gleiche Motiv in Frg. 2, 1 D dazu verwendet werden, auf einer erratischen Aussage die These der Gattungszugehörigkeit aufzubauen. PAGE, Kommentar 73, Anm. 1, u. 125f.

beziehen müssen[75]. Erst der Gedanke des Aufbruchs des Paares, der Gefährten Hektors und der übrigen Iliaden nach Troja ist mit Sicherheit zu Beginn des zweiten Teils von Frg. 55 D zu gewinnen. Zugleich aber stellt dieser Aufbruch den Auftakt für die «polyphone Musik» dar, welche den Zug der Iliaden geleitet.

Die Erwähnung der Jungfrauen, die bereits in Frg. 55a (15) erfolgte, wird nunmehr (55 b 5) wiederaufgenommen. Mit hell-tönendem Lied fallen die Mädchen ein. Ihr *Widerhall* – und hierin könnte man vielleicht ein charakteristisch sapphisches Gestaltungsphänomen erkennen, jenes der Mittelbarkeit, der Brechung[76] – steigt zum Himmel empor. – Inhaltlich gesehen bilden die Verse 4–8 (55b) eine klar umrissene Einheit. Sie sind deutlich auf den akustischen Bereich ausgerichtet, geben nur zum Ende hin auch dem Moment der Bewegung Raum. Die Enjambements in V. 5/6 und 6/7 sowie die über vier Zeilen hin durchgeführte Alliteration, dann aber auch die Assonanzen und die Abfolge der Vokaltönung verleihen der «musikalischen Ekphrasis» das Gepräge innerer und äußerer Geschlossenheit[77]. – Auch die immanente Steigerung im akustischen Bereich wird – ähnlich wie in V. 12ff. (55a) – auf die räumliche Dimension übertragen. Ferner setzt sich die in V. 6 mitschwingende Ausrichtung der Gestaltung auf die Bewegung, in der Vorstellung der von dem Zug der Iliaden befahrenen Straßen fort (8). Darauf zeichnet sich eine Konzentrierung der Spannungslinien ab. Hatte Sappho in V. 12 (55a) – von einem Punkt, einer solitären Person (11) ausgehend – die Wirkung der Kunde (55 a 12) in ihrer Resonanz bei allen Bevölkerungskreisen der Stadt aufgewiesen, so faßt sie nun eben diese Spannungslinien wieder in Details, in Einzelheiten zusammen (55 b 9ff.)[78].

Die Totalität des Raumes (55b, 8) wird zunächst eingeengt zur Aufzählung eben jener kostbaren Geräte, die dort (überall an den Straßen) aufgestellt sind, sodann zur Erwähnung der Essenzen (55 b 10), deren Duft und Rauch – sich vermischend – die Luft erfüllt.

War im ersten Bruchstück des Liedes auf «Hektors und Andromaches Reise nach Ilion» von den troischen Frauen, Mädchen und Männern sowie insonderheit von Priamos und seinem Haus die Rede gewesen, so kehren diese Personengruppen auch im letzten Teil der Ode wieder. Der Gedanke an die Jungfrauen war bereits aufgenommen worden (5). Nunmehr wird auch auf die Frauen (11)

[75] Vielleicht begegnete es, wie man aus V. 2 desselben Fragmentstücks entnehmen könnte, in einem Preislied der Iliaden auf Hektor und Andromache; TREU, Sappho 53, z. St.
[76] SCHADEWALDT, Sappho 51.
[77] Besonders auffällig überwiegen die A- und O-Laute in V. 5 und 6. Zur Klanganalyse: PFEIFFER, Philologus 92 [1937] 125; CASTLE, TAPhA 89 [1958] l. c.; SCHMITZ, LEG 30 [1962] l. c.
[78] Die Tendenz des Zusammenfassens wird in den Versschlüssen von Zeile 2, 4 u. 10 (55b) besonders deutlich. Auch hier zeigt die Wiederaufnahme desselben Worts an der gleichen Versstelle die innere Zusammengehörigkeit der genannten Verse und die Geschlossenheit des einbegriffenen Passus an.

zurückgegriffen[79]. Gemäß der musisch-feierlichen Gestimmtheit des voraufgehenden Abschnitts werden sie ebenfalls dieser Sphäre integriert, so daß die Hereinnahme der Erwähnung der Männer (12) in diesem Rahmen sich harmonisch anfügt. Auch sie jauchzen – wie die Frauen zuvor –, indem sie den Jubelruf anstimmen und Apoll, den Gott der Musenkünste, der die Leier zu spielen weiß, zugleich als «ferntreffenden» – wie er der Art der Männer näher-steht – apostrophieren.

Die musizierenden, jubelnden, preisenden Iliaden – und somit wird nochmals auf das Haus des Priamos, speziell auf Hektor und Andromache, deren Ankunft für Ilion und Asien unvergänglichen Ruhm mit sich heraufführen sollte[80], die explicite in den Versen 5–7 (55a) genannt waren, angespielt – reihen also das heroische Paar der Gesellschaft der Gottheit (13) ein, so daß sich der hymnische Lobpreis auf Hektors und Andromaches Göttergleichheit organisch anschließt.

Die innere Spannung und Dynamik dieses außergewöhnlich bezugs- und schichtenreichen Gedichts ist wirkungsvoll während des ganzen Liedes, soweit es noch zu überschauen ist, durchgehalten. Ihre Variationen im lokalen, personalen und sensitiven Bereich vermeiden stets Monotonie, stereotypen Gleichklang und lähmende Wiederholungen[81]. Die häufigen Vor- und Rückverweise verleihen vielmehr jeder einzelnen Gedankeneinheit Spannung, poetischen Hintergrund und tonales Kolorit, so daß auch hinter den Detailaussagen jeweils die größeren Zusammenhänge der trümmerhaft überlieferten Ode transparent werden[82]. Gerade diese künstlerische Gestaltungsweise aber hatte sich stets als sapphisch zu erkennen gegeben. Über die Echtheit dürfte man schwerlich mehr streiten können.

Das Problem der Gattungszugehörigkeit ist damit noch nicht gelöst. Überprüft man, da die Mehrzahl der Interpreten[83] diese Ode als Epithalamion verstehen zu sollen glaubt, einmal die Kriterien, welche innerhalb des Gedichts mit Evidenz auf ein Hochzeitslied hindeuten, so darf mit Sicherheit konstatiert werden, daß jeglicher Anhaltspunkt für die genannte Auffassung schlechthin fehlt. Nirgendwo wird von einer Braut, einem Bräutigam, einer hochzeitlichen Kulthandlung, einer Form des Hochzeitsliedes oder ähnlichem gesprochen.

[79] Die Dynamik in Frg. 55a tendierte zu extensiver Ausweitung in der räumlichen und personalen Sphäre. Gegen Ende jenes Bruchstücks begegneten die Ausdrücke «παῖς ὄχλος» (14), «π[άντε]ς ἤϊθεοι» (18). Die Kollektiv-Begriffe in Frg. 55b finden sich stärker im Eingang des Liedteils (2, 8). Sie fassen die zuvor entwickelten Spannungslinien zusammen und lassen sie in engster personaler Polarität kulminierend ausschwingen (55b, 14).

[80] Frg. 55a, 4 D.

[81] EISENBERGER, Mythos 100.

[82] FRÄNKEL, Wege 40ff.; ders., Dichtung 197f.; EISENBERGER, l. c. 99f.

[83] JURENKA, Wiener Studien 36 [1914] 220, hält Frg. 55 a b D für einen Päan, der allerdings zur Hochzeit gesungen wurde. MERKELBACH, Philol. 101 [1957] 17, glaubt an ein Prozessionslied während des Hochzeitszugs. Letztlich liegen in diesen Vermutungen nur Variationen der These WILAMOWITZENS (Neue Jahrbücher 33 [1914] 229ff.) vor. Sie werden ebensowenig bestätigt.

Das Motiv des Göttervergleichs[84] scheidet überdies insofern als sicheres Moment der Gattungsbestimmung aus, da es nachweislich in Gedichten anzutreffen ist, die unzweifelhaft keine Epithalamien sind[85]. Somit aber ist die Frage nach der Existenz von Indizien für die Annahme eines Hochzeitsliedes im vorliegenden Fall nachdrücklich zu verneinen. Ein Epithalamion also liegt nicht vor[86]. Dann freilich wird auch FRÄNKELS Ansicht[87], dies Lied könne bei dem Hochzeitszug «ad libitum» wiederholt werden, da das Ende (55 b 14) einen Preis auf Hektor und Andromache «ankündige[88] (!)» und somit das Gedicht auf das Paar von neuem anschloß, ad absurdum geführt; zugleich fallen die Positionen, die MERKELBACH[89] und jüngst auch DIHLE[90] – auf FRÄNKELS Meinung aufbauend – bezogen haben. Von einer «Ankündigung» liegt bei Sappho nicht das mindeste vor. Der Eingang von V. 14 (55b) – «ὔμνην» – ist kein Infinitiv, wie FRÄNKEL offensichtlich annimmt[91], vielmehr ein parataktisch angefügtes verbum finitum (3. pers. plur. imperf. ind. act.)[92].

Die weitreichenden Konsequenzen aus der Feststellung, Frg. 55 a b D sei nicht als Epithalamion[93] zu verstehen, ergeben sich indes für die von PAGE[94] aufgestellte, von anderen[95] übernommene These des Buchaufbaus und der Buchanordnung der alexandrinischen Sappho-Edition. Zwar teilt PAGE nicht mehr die Auffassung, daß die Epithalamien Sapphos außer in Buch 9 auch in anderen Büchern in großer Zahl zu finden seien. Was für einen Sinn hätte überdies eine gattungsbestimmte Anlage des 9. Buchs (Epithalamien), wenn zugleich in jedem

[84] Daß man aufgrund einer vereinzelten Andeutung noch keine Genus-Zuordnung wagen kann, zeigt die vorsichtige Anmerkung bei PAGE zu Frg. 39 D (Kommentar 73, Fußn. 1). Auf Seite 125f. (l. c.) schlägt er leider diese Kritik und Vorsicht in den Wind. – Ein warnendes Beispiel ist Frg. 2 D.

[85] Frg. 2 D; Frg. 98 D.

[86] Wertvolle Aufschlüsse erbringt ein Vergleich von Frg. 55 a b D mit Sappho Frg. «304 Alkaios» LP (TREU, 6–7)!

[87] Dichtung [1962] 197, Anm. 13.

[88] s. o. Anm. 30.

[89] Philol. 101 [1957] 17.

[90] Griech. Lit.-Gesch. [1967] 67.

[91] Dann könnte man übersetzen: «Sie jauchzten, um Hektor und Andromache, den Göttern gleich, zu preisen.» Die durch die Partikel «δέ» (55b, 14) deutlich gekennzeichnete Parataxe schließt diese Möglichkeit indes aus.

[92] WILAMOWITZ, Neue Jahrbücher 33 [1914] 242. – Das konkrete Experiment, im Sinne FRÄNKELS eine Stelle innerhalb dieses Gedichts zu finden, die organisch an V. 14 (55b) anzuknüpfen vermöchte, ist zum Scheitern verurteilt, da sie ein Epithalamion innerhalb von Frg. 55 D voraussetzt, etwa einen kurzen Passus, der die Hochzeit des Paares preist; möglichst aber ein dieser Ode eingefügtes Hochzeitslied unmittelbar im Eingang des Gedichts, so daß man – wie FRÄNKEL vermutet – das ganze Lied (55 a b D) unablässig wiederholen kann. Dafür aber fehlt jegliches Indiz. Diese Mutmaßung beruht auf reiner Spekulation. Auch die Annahme, das Ende der Ode führe zum Anfang zurück (Ringkomposition), entbehrt der verifizierbaren Grundlage.

[93] BARNSTONE, Sappho [1965] 151, 68.

[94] Kommentar 125f.

[95] EISENBERGER, Mythos 140 (2); s. a. S. 97.

anderen Buch Gedichte dieses Genos begegneten. Infolgedessen bestreitet er zu Recht – sich von dem herkömmlichen Vorurteil gegenüber Frg. 2 D befreiend – den hymenäischen Charakter jener Ode[96]. Darüber hinaus freilich gelangt PAGE[97] nicht, da er die Hypothese, Epithalamien seien wenigstens am Ende der einzelnen Bücher anzutreffen, noch aufstellen und beibehalten zu müssen meint. Für diese seine Ansicht stehen ihm jedoch nur zwei Buchschlüsse, jener des ersten sowie der des zweiten der alexandrinischen Ausgabe zur Verfügung[98]: eine freilich recht schmale Basis. Während nun das Ende von Buch 2 mit Sicherheit aus dem Argumentationsgang von PAGE ausscheidet, verbleibt lediglich der Ausgang des ersten Buchs als Stütze dieser Ansicht. – Ob es sich bei den betreffenden Gedichten (Frg. 38 und 39 D) um Hochzeitslieder handelt, wird kurz zu untersuchen sein[99].

Frg. 38 D läßt eine Situation kenntlich werden, in der Sappho offenbar eine ältere Frau ermahnt, (ihre) Mädchen doch zum Hochzeitszug zu entlassen:

«[. . . . .]
[ἦσθ]α καὶ γὰρ [δ]ὴ σὺ πάϊς ποτ' [ἄβρα],
[. . .]ικηι μέλπεσθ', ἄγι ταῦτα [πάντα]
[σοὶ] ζάλεξαι κἄμμ' ἀπὺ τῶδε κ[ῆρος]
[ἄ]δρα χάρισσαι·

[σ]τείχομεν γὰρ ἐς γάμον· εὖ δέ [γ' οἶσθα]
[κα]ὶ σὺ τοῦτ', ἀλλ' ὄττι τάχιστα [. . .]
[πα]ρ[θ]ένοις ἄπ[π]εμπε. θέοι [. . . . . .]
[. .]εν ἔχοιεν·

[οὐ γὰρ ἔστ'] ὄδος μ[έ]γαν εἰς Ὄλ[υμπον]
[. . . . . ἀ]νθρω[π . . . .]αικι[. . .]
[. . . . .]
[. . . . .]».

Der persönliche, individuelle Zug dieses Liedes fällt von vornherein auf. Hymnisch-epithalamische Elemente hingegen, wie sie im 9. Buch begegnen, erscheinen nirgendwo[100]. Der gnomische Charakter von V. 12 rückt das Gedicht

[96] Kommentar 30ff. (Frg. 2 D).

[97] Nichtsdestoweniger ist es das Verdienst von PAGE, generell einmal der wuchernden Interpretationsweise, fast jedes Gedicht Sapphos in den kultischen Bereich einzuordnen, möglichst jede Ode als Hochzeitslied zu verstehen, entschieden widerstanden zu haben. Aus dieser völlig richtigen Erkenntnis (Sapphos Gedichte seien weitaus stärker als individuelle Schöpfungen von persönlichster Aussagekraft) die Konsequenzen für das mythologisch-erzählende Lyrikon Frg. 55 D zu ziehen, hat PAGE leider versäumt. Hier ist er gleichsam auf halbem Wege stehengeblieben.

[98] Daß gegebenenfalls – vom 9. Buch abgesehen – nicht alle verbleibenden acht Bücher der alexandrinischen Ausgabe jeweils am Buchende Epithalamien führten, hält auch PAGE für denkbar (Kommentar 126). Er legt sich in dieser Hinsicht jedoch nicht fest. Die Tendenz, für alle acht Bücher die gleiche Anlage zu vermuten, ist bei ihm unverkennbar.

[99] PAGE, Kommentar 125f.

[100] PAGE, Kommentar 119–124f.

vielmehr in die Nähe von Frg. 2 D und Frg. 27 a b D, Oden, von denen man die erste sehr häufig als Epithalamion mißverstanden[101] hatte, von denen man die zweite in ähnlicher Weise mißverstehen könnte, wenn man mit MERKELBACH[102] die mythologische Einlage, die auf Helenas «Ehebruch anspielt», stärker belastete.

Letztlich vermag PAGE, um seine Hypothese zu unterbauen, nur eine Wendung anzuführen: «στείχομεν γὰρ ἐς γάμον»[103]. Das aber besagt lediglich, daß Sappho mit etlichen Mädchen auf dem Weg zu einer Hochzeit ist. Sie sammelt offensichtlich noch etliche Mädchen. Diese Situation etwa liegt dem Fragment (38 D) zugrunde. Die Sentenz in V. 12 deutet indes an, daß jene Ode eine Wendung ins Allgemeine, vielleicht Belehrende oder (jene schon ältere Frau) Ermahnende nahm. Ein charakteristisch sapphisches Phänomen des «Noch-Nicht» findet hier seine künstlerische Gestaltung. Zu einem Epithalamion will sich all das – vergleicht man das 9. Buch – nicht recht fügen. Wie wenig man überdies auf einem Wort, einer Wendung die Bestimmung der Gattungszugehörigkeit fußen lassen kann, zeigt warnend Frg. 2 D. Auch Frg. 38 D kann man nicht in den Rahmen der Hochzeitslieder zwängen. Somit verbleibt für die Ansicht von PAGE einzig noch Frg. 39 D, das nachweislich letzte Gedicht des ersten Buches der hellenistischen Sappho-Ausgabe[104].

1 «[. . . . .]
2 νύκτ[. . . . .]

3 πάρθενοι δ[. . . . .]
4 παννυχίσδοι[σ]αι[. . . . .]
5 σὰν ἀείδοιεν φ[. . . . .]
6 φας ἰοκόλπω·

7 ἀλλ' ἐγέρθεις ἠϊθ[. . . . .]
8 στεῖχε σοὶς ὐμάλικ[ας . . . . .]
9 ἦπερ ὄσσον ἀ λιγύφω[νος . . .]
10 ὔπνον [ἴ]δωμεν».

Die Residuen der Ode lassen noch Anspielungen auf die Nacht, auf Jungfrauen und unverheiratete junge Männer transparent werden. Augenscheinlich wird einer der Jugendlichen angeredet, aufgefordert, zu seinen Altersgenossen zu gehen. Wenigstens soviel Schlaf wie die «λιγύφωνος» zu sehen, ist der Wunsch der feiernden Mädchen (3 f), denen Sappho sich zuordnet (10).

Auf die Schwierigkeit, die zugrunde liegende Situation zu erschließen, macht

[101] WILAMOWITZ, SNELL, IMMISCH, KRANZ, SCHADEWALDT, SCHROEDER, BOWRA, TIETZE, BICKEL, GALLAVOTTI; s. PAGE, Kommentar 30 u. z. St.

[102] Philologus 101 [1957] 14–16; zu Recht dagegen EISENBERGER, Philologus 103 [1959] 130–135.

[103] Kommentar 125.

[104] GRENFELL – HUNT, Oxyrhynchus Papyri 10 [1914] 38–39.

[105] Zur Ergänzung in V. 4 vgl. man die editio princeps; s. o. Fußn. 104, l. c. 39.

TREU nachdrücklich aufmerksam[106]. Am ehesten dürfte man wohl an eine der in Sapphos Kreis oftmals begangenen «παννύχιδες» denken[107]. – Auch PAGE empfindet die Problematik des Gedichts. Diese Ode als eigentliches Epithalamion anzusprechen, sieht er sich gehindert[108]. Schon eher müsse hierin ein «Morgenlied» gegeben sein, das man in der Frühe des Tags nach der Hochzeit dem Brautpaar darbrachte. Doch selbst diese Annahme ist – so gibt PAGE explicite zu – nicht recht befriedigend: «ἐγέρθεις» certainly looks as though it indicates a song of this class, διεγερτικόν; but I cannot reconcile that inference with the context[109]. – Im textkritischen Apparat zu dem erwähnten Lied hält PAGE diese Feststellung aufrecht: «From v. 6 we might infer that the song is of the type called διεγερτικόν: but the context seems hard to reconcile with that inference»[110].

Obwohl also PAGE selbst empfindet und ausführt, daß er bei der Gattungsbestimmung von Frg. 39 D zu keinem befriedigenden Ergebnis habe gelangen können, schlägt er alle eigenen Bedenken bei seiner Vermutung zu Aufbau und Abfolge der Bücher der Sappho-Edition in den Wind: «This poem, 30, was the last, and 27 was next to last, in its book; 44 was the last in the second book. We may then conjecture that Sappho's epithalamian poems were arranged according in two different principles[111]: those whose metres qualified them for inclusion in the metrically homogeneous books (esp. the first four books) were added at the end of such books; the miscellaneous remainder were put together to form a separate book, the ninth, commonly known as ‹The Epithalamians›»[112].

Die Fragwürdigkeit dieser Konjektur geht schon aus den Bedenken, die PAGE selbst sah und äußerte, hervor[113]. Widerlegt wird die Mutmaßung des Kommentators jedoch auch in den Ansätzen der neuesten Forschung, in denen an-

[106] Sappho [1968] 192.
[107] s. a. Frg. 35, 13 D.
[108] Kommentar 73 u. Fußn. 1.
[109] Am aufschlußreichsten ist freilich der von Sappho selbst in diesem Gedicht gesetzte Hinweis (3). Daß ein Jüngling nach einer Pannychis wieder zu seinen Gefährten geht, diese Vorstellung macht keine Schwierigkeiten. («I Lesbi non eranno musulmani.») Sie fügt sich zudem harmonisch in den Kontext. – Verständlich wird dann auch, weshalb die Mädchen noch den Schlaf am Morgen suchen werden. Sie brauchen also gerade *nicht* ein «Wecklied» zu singen, können sich vielmehr nach Beendigung der Pannychis in der Frühe nach Hause begeben – zu einem Zeitpunkt (V. 8–9), da man schwerlich das Brautpaar wecken würde.
[110] Kommentar 126.
[111] Die These, Sapphos Gedichte seien nach zwei verschiedenen Gliederungsprinzipien gesammelt und geordnet worden, vertrat auch BERGK, PLG III [1882] 83; freilich mit dem Unterschied, daß nicht in einer Edition zwei Ordnungsschemata sichtbar wurden (so PAGE, l. c.), sondern daß in hellenistischer Zeit zwei verschiedene Sappho-Ausgaben vorgelegen hätten. Diese Vermutung konnte sich allerdings nicht behaupten.
[112] Kommentar 126.
[113] s. o. Anm. 108 u. 110.

fänglich Zweifel gegenüber der Auffassung, Frg. 55 D sei ein Epithalamion, verlauteten[114], schließlich expressis verbis Widerspruch gegen jene Meinung vorgetragen wurde[115]. – Weder nämlich in Frg. 38 und 39 noch – wie man sah – in Frg. 55 D sind (s. o.) Indizien nachzuweisen, die zu der Annahme, jene Gedichte seien Epithalamien, berechtigten.

Wie wenig geeignet zudem der Fortgang des homerischen Mythos[116], der die Schleifung Hektors und die Versklavung Andromaches expliziert, für ein Hochzeitslied sei, hebt LESKY hervor[117]. Eine klare Entscheidung hält er (LESKY) hingegen für schwierig[118]. Er möchte sich daher die Möglichkeit, das Gedicht aus «Freude am mythischen Bild um seiner selbst willen» komponiert zu denken, offenhalten[119].

Unter Bezug auf LESKY versucht darauf auch KAKRIDIS die Unhaltbarkeit der These, Frg. 55 D sei ein carmen nuptiale, zu erweisen[120]. Nach ausgiebiger Reflexion über das Schicksal Hektors und Andromaches in der Ilias, das eindeutig als tragisch gestaltet zu begreifen sei – habe doch Homer von Anfang an Hektor der Unterwelt geweiht[121] –, gelangt KAKRIDIS zu dem Resultat, Sappho habe aus dem Nachvollzug dieser Tragik dem vorgegebenen Sujet eine heitere Seite abzugewinnen unternommen. Angelehnt habe sich Sappho bei der Gestaltung ihrer Szene von Hektor und Andromache an einen Passus Homers, auf den sie bewußt habe hindeuten wollen: die Freilösung Hektors durch Priamos im 24. Gesang der Ilias (265ff.), wie bereits E. DIEHL betont hatte[122]. Die Vielzahl der Homerismen und Ilias-Reminiszenzen sei dabei als künstlerisches Mittel des

[114] LESKY, Gesch. d. griech. Lit. [1963] 165.
[115] KAKRIDIS, Wiener Studien 79 [1966] 21ff.
[116] Ähnlich argumentiert KAKRIDIS, Wiener Studien 79 [1966] 23ff.
[117] Gesch. d. griech. Lit. [1963] 165. Als völlig singulär in der Dichtung Sapphos ist Frg. 55 a b D freilich nicht zu betrachten. Zum Vergleich heranzuziehen sind der von Sappho gestaltete Artemis-Mythos (TREU, Sappho 6f.; es ist TREUS Verdienst, auf der sapphischen Verfasserschaft für dies Fragment bestanden zu haben; s. l. c. 161–164; W. KULLMANN, Gymnasium 63 [1956] 141f.) und die Niobe-Sage (Frg. 304 LP «Alc.» und Frg. 119 D Sappho). Man vgl. BOWRA, GLP [1961] 226ff. – Es mag verwunderlich erscheinen, daß PAGE dies Bruchstück (142 LP) nicht mit DIEHL unter die Epithalamien einreiht, sondern unter die Kategorie «Incerti Libri», während er Frg. 55 a b D (= 44 LP) in das zweite Buch als Epithalamion einordnet (s. a. MUTH, Wiener Studien 67 [1954] 5ff., bes. 44–45).
[118] Auf die Frage, ob man auch in Frg. 27 a b D die Nachgeschichte des Helena-Mythos mit hereinbeziehen müsse, geht LESKY leider nicht ein (l. c. 167f.). Von dort aus gesehen erscheint es jedoch als unwahrscheinlich, daß Sappho mit dem Mythos mehr habe sagen wollen, als sie clare et distincte entfaltet (KONIARIS, Hermes 95 [1967] 257ff.; EISENBERGER, Mythos 122; ders., Philologus 103 [1959] 135). Dieser Einwand ist auch gegen KAKRIDIS vorzubringen (Wiener Studien 79 [1966] 22ff.).
[119] Diese Auffassung LESKYS entspricht der Grundtendenz seiner Literaturgeschichte, eine vermittelnde Stellung zwischen den gegensätzlichen Positionen oder Möglichkeiten zu beziehen.
[120] Wiener Studien 79 [1966] 22 u. 26.
[121] daselbst 23.
[122] daselbst 26.

Verweisens zu deuten. – Während die Lyrikerin also lediglich die lichtvollen Seiten des Sujets darstelle, lasse sie durch die Anspielung auf jene berühmte Szene im 24. Gesang der Ilias nur hintergründig die homerische Fortsetzung des Mythos anklingen. So sicher, wie die Autorschaft Sapphos für das Lied sei, wäre auch die Feststellung, daß in dem Gedicht kein Hochzeitslied vorliege[123].

Diese sehr richtigen Ansätze der neueren Forschung[124], denen man bei der Deutung des Mythos freilich nicht uneingeschränkt wird folgen können, führen mit innerer Konsequenz zu der oben vorgetragenen Auffassung, daß PAGES Ansicht, Sapphos Epithalamien seien nach zwei verschiedenen Gliederungsprinzipien der alexandrinischen Edition eingefügt, sich nicht behaupten kann[125]. Welchen Sinn hätte überdies eine gattungsbedingte Sammlung des neunten Buches der Lyrik Sapphos, wenn zugleich Gedichte, die jenem Genos zugehören, in allen anderen Büchern begegnen? Die Tendenz der neueren und neuesten Forschung, Hochzeitslieder einzig für das neunte Buch der Sappho-Ausgabe anzunehmen, in den übrigen Büchern eher persönliche als kultisch-bezogene Lieder[126] – welcher Art auch immer – vereinigt zu sehen, bestätigt sich, soweit die Überlieferung noch einen Überblick zuläßt. Zwingende Gegenargumente sind nicht zu erbringen[127]. Das Lied als Ganzes schließlich (Frg. 55 D) läßt sich am besten als «lyrische mythologische Erzählung»[128] fassen, welche durch die innere Dynamik und die Vielzahl der immanenten Bezüge das Gepräge charakteristisch sapphischer Gestaltungsweise trägt[129].

[123] daselbst 22 u. 26.
[124] Letztlich hat PAGE, indem er durch seinen Kommentar der Meinung, Sappho sei gänzlich «vom Kult her» zu verstehen (s. bes. MERKELBACH, Philologus 101 [1957] 1–29), entschieden widersprach, der Sappho-Auslegung anfänglich den Weg aus jener Befangenheit herausgewiesen. Er gelangt jedoch leider nicht über die Ansätze dieser Einsicht hinaus (man vgl. bes. Frg. 2); s. PAGE, Kommentar 126.
[125] EISENBERGER, Mythos 140 (2), schließt sich der unhaltbaren Konjektur PAGES an.
[126] EISENBERGER, Philologus 103 [1959] 135.
[127] Auch PAGES «negative judgement» (Kommentar 74) überzeugt nicht.
[128] Ähnlich bereits KAKRIDIS, Wiener Studien 79 [1966] 24.
[129] JURENKA, Wiener Studien 36 [1914] 220; PAGE, Class. Quart. 30 [1936] 10–15; FRÄNKEL, Wege [1960] 40f.; FÜHRER, Formproblem-Untersuchungen zu den Reden in der frühgriechischen Lyrik, Zetemata 44 [1967] 36, Anm. 6.

DAS LIED FÜR ATTHIS
(Frg. 98 D)

1. Text

1 [.... ἀπὺ] Σαρδί[ων] [1]
2 [... πόλ]λακι τυίδ[ε ν]ῶν ἔχοισα [2]

3 ὤς π[οτ'..]ώομεν· [.............] – [3]
4 σε θέαι σ' ἰκέλαν ἀρι –
5 γνώται[4], σᾶι δὲ μάλιστ' ἔχαιρε μόλπαι· [5]

6 νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί-
7 κεσσιν ὤς ποτ' ἀελίω

[1] SCHUBART, Sitzungsberichte der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin [1902] 200ff.; BLASS, Hermes 37 [1902] 471–472; DIEHL, Supplementum Lyricum [³1917]; DIEHL, ALG [1936]; EDMONDS, Class. Rev. 23 [1909] 109; ders., Class. Rev. 30 [1916] 130.
[2] BLASS, Hermes [1902] 471; LOBEL – PAGE, PLF 78.
[3] REINACH, REG [1902] 65; SOLMSEN, Rhein. Museum 57 [1902] 330; BLASS, Hermes [1902] 471; JURENKA, Zeitschr. Österr. Gymn. [1902] 291ff.; EDMONDS, Class. Rev. [1909] 102; WILAMOWITZ, Sappho und Simonides [1913] 53; EDMONDS, Class. Rev. [1916] 130; DIEHL, Supplementum Lyricum [³1917] 46; LOBEL, Sapphus Mele [1925] 45; EDMONDS, Lyra Graeca [²1928] 246; TURYN, Studia Sapphica [1929] 58; LAVAGNINI, Nuova Antologia [1932] 165; SCHADEWALDT, Hermes [1936] 372; BOWRA – MORWITZ, Sappho [1936] 42; DIEHL, ALG [1936] 61; TURYN, Nea Hestia [1937] 250; ZUNTZ, Mnemosyne [1939] 93; DIEHL, Anthol. Lyr. Suppl. [1942] 38; HAUSMANN, Erwachen [1949] 98; RÜDIGER, Griech. Lyriker [1949] 96; SCHADE-WALDT, Sappho [1950] 120; MARZULLO, Maia 5 [1952] 85; KAMERBEEK, Mnemosyne [1956] 100; KULLMANN, Gymn. [1956] 142; STAIGER, Sappho [1957] 26; PAGE, Kommentar [1959] 87; REINACH – PUECH, Alcée – Sapho [1960] 267; BOWRA, GLP [²1961] 192; GALLAVOTTI, Saffo [³1962] 123; COLONNA, ALG [⁶1963] 144; TREU, Sappho [³1963] 76; LOBEL – PAGE, PLF [²1963] 78; BAGG, Arion [1964] 60; BARN-STONE, Sappho [1965] 18; PAGE, LGS [1968] 114; TREU, Sappho [1968] 76; SNELL, Die Antike 17 [1941] 29; ROMAGNOLI, I poeti lirici, IV_2 [1942] 270; MASSA POSI-TANO, Saffo [1945] 132; SCHADEWALDT, Sappho [1950] 120; EIGENBRODT, Sappho [1952] 26; SNELL, Entdeckung [1955] 112; FERNANDEZ GALIANO, Safo [1958] 29ff.; DEL GRANDE, Metrik [1960] 341; BURN, Lyric Age [1960] 235; FRÄNKEL, Wege [1960] 50; FRÄNKEL, Dichtung [1962] 209; KONIARIS, Hermes 95 [1967] 268; SCHADEWALDT, Hermes 71 [1936] 372, Anm. 2; BLASS, Hermes [1902] 472.
[4] s. o. Anm. 1–3; Lexikon der Alten Welt, Artikel «Prosodie»; WACKERNAGEL, Über ein Gesetz der idg. Wortstellung, Kleine Schriften I 1ff.; MAAS, Metrik § 119ff.; SNELL, Metrik 56.
[5] s. o. Anm. 1–3; PAGE, Kommentar 89, 4.

8 δύντος ἀ βροδοδάκτυλος σελάννα [6]

9 πάντα περ⟨ρ⟩έχοισ' [7] ἄστρα · φάος δ' ἐπί-
10 σχει θαλάσσαν ἐπ' ἀλμύραν
11 ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις,

12 ἀ δ' ⟨ἐ⟩έρσα [8] κάλα κέχυται, τεθά-
13 λαισι [9] δὲ βρόδα κἄπαλ' ἄν- [10]
14 θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης,

15 πόλλα δὲ ζαφοίταισ' [11] ἀγάνας ἐπι-
16 μνάσθεισ' Ἄτθιδος ἰμέρω, [12]
17 λέπταν ποι φρένα κ[. . . . . . .] [13] βόρηται,

18 κῆθι δ' ἔλθην ἄμμ' [. . . .]ισα [14], τὸ δ' οὐ
19 νῶντ' ἄ[κο]υστον, ὔμ[ως] [15] πόλυς
20 γαρύει [. . . . .]αλο[. . . . . .] μέσσον ·

21 [ε]ὔμαρ[ες μ]ὲν οὐκ ἄ[μ]μι [16] θέαισι μόρ-
22 φαν ἐπή[ρατ]ον [17] ἐξίσω-
23 σθαι, σὺ [δ' [18] . . . . .]ς ἔχηισθ' ἀ[. .] . νίδηον

[6] Schubart, SB Berlin [1902] 201; Blass, Hermes [1902] 471; Solmsen, Rhein. Museum [1902] 330; Reinach, REG [1902] 65; Edmonds, Class. Rev. [1909] 102; Wilamowitz, Sappho und Simonides [1913] 53; Diehl, Suppl. Lyric [³1917] 47; Lobel, Sapphus Mele [1925] 45; Maas, Textkritik [1927] § 29; Edmonds, Lyra Graeca [²1928] 246; Turyn, Studia Sapphica [1929] 58; Lavagnini, Nuova Antologia [1932] 165; Bowra – Morwitz, Sappho [1936] 42; Diehl, ALG [1936] 61; Turyn, Nea Hestia [1937] 250; Romagnoli, Poeti Greci [1942] 271; Hausmann, Erwachen [1949] 98; Rüdiger, Griechische Lyriker [1949] 96; Gomme, JHS [1957] 265; Staiger, Sappho [1957] 26; Galiano, Safo [1958] 30; Page, Kommentar [1959] 87; del Grande, Phorminx [1959] 127; Reinach – Puech, Sapho [1960] 267; Bolling, AJPh [1961] 152; Bowra, GLP [²1961] 293; Gallavotti, Saffo [³1962] 123; Colonna, ALG [⁶1963] 144; Edmonds, Lyra Graeca [1963] 246; Treu, Sappho [³1963] 76; Lobel – Page, PLF [²1963] 78; Bagg, Arion [1964] 60; Barnstone, Sappho [1965] 18; Heitsch, Hermes [1967] 392; Page, LGS [1968] 114; Treu, Sappho [⁴1968] 76.

[7] Schubart [1902] 201.

[8] s. o. Anm. 6–7.

[9] Hamm, Grammatik 146 unten, 164 Mitte.

[10] s. o. Anm. 6.

[11] Schubart nach Wilamowitz, SB Berlin [1902] 201 u. Fußnote; Diehl, Suppl. Lyricum [³1917] 47.

[12] s. o. Anm. 3 u. 6; Page, Kommentar 96 u. 18.

[13] s. o. Anm. 6; Zuntz, Mnemosyne 7 [1939] 107.

[14] del Grande, Metrik 341; Schubart, l. c. 204; Blass, Hermes [1902] 464–466; Reinach – Puech, Alcée – Sapho [1960] 268; Wilamowitz, Sappho und Simonides 53.

[15] Zuntz, Mnemosyne 7 [1939] 107; Theander, Eranos 34 [1936] 65; Edmonds, Class. Rev. [1909] 102, zweite Spalte.

[16] Parallele in V. 3–5.

[17] Lobel, Sapphus Mele [1925] 80.

[18] Page, Kommentar 88 (21ff.); Zuntz, Mnemosyne [1939] 105–108.

24 [. . . . .]τ[. . . . .]ρατι-
25 μαλ[. . . . . δι' α]ἴθερος
26 καὶ δ[. . . . .]ος Ἀφροδίτα

27 κα[. . . . .] νέκταρ ἔχευ' ἀπὺ
28 χρυσίας [. . . . .]αν
29 [. . . . . . .]απουρ[. . .] χέρσι Πείθω

30 [. . . . .]θ[. .]ησεν η
31 [. . . . . πόλλ]ακις
32 [. . . . .]εδαην μαι-

33 [. . . . .] ἐς τὸ Γεραΐστιον
34 [. . . . .] φίλαι
35 [. . . . .]υστον οὔδενο[ς]

36 [. . . . .]ερον ἴξο[. . . (.)]

2. Übersetzung

. . . von Sardes aus
. . . oftmals ihre Gedanken hierher richtend,

wie wir einst . . .
dich einer leicht zu erkennenden Göttin gleich,
und an deinem Lied freute sie sich am meisten;

jetzt aber ragt sie unter den lydischen Frauen
hervor wie der nach Sonnenuntergang alle Sterne
übertreffende rosenfingrige Mond;

sein Licht breitet er über das salzige Meer
und in gleicher Weise über die blumenreichen
Gefilde hin;

schöner Tau ist ausgegossen, die Rosen, die
zarten Kerbelstauden und der doldenreiche
Honiglotos sind erblüht,

sie aber schreitet oftmals hindurch, der
Sehnsucht der freundlichen Atthis gedenkend,
in ihrem heiteren Sinn wird (sie) . . . wohl beschwert;

daß wir dorthin kommen . . ., das aber ist
dem, der es wahrzunehmen versucht, nicht hörbar;
zugleich läßt inmitten . . . ertönen;

zwar ist es für uns nicht leicht, in der begehrten
körperlichen Schönheit mit Göttinnen zu wetteifern,
du aber hast . . .

. . .
. . .
. . . Aphrodite
. . . schenkte Nektar aus goldener (Schale)
. . .
. . . in den Händen . . . Peitho[19]
. . .
. . .
. . .
. . . zum geraistischen[20] . . .

3. Interpretation

Oden Sapphos von fiktiven Namen zu befreien, hat Page in seinem Kommentar verschiedentlich sich genötigt gesehen. Mit Schärfe wies er die Bezeichnung «Agallis-Ode» für Frg. 2 D zurück[21]. Der Fund M. Manfredis bestätigte diese Auffassung. Ähnlich bestritt Page auch für Frg. 98 D die Titulierung «Arignota-Lied»[22], welche auf der Annahme von Wilamowitz[23], in V. 4–5 sei ein Eigenname genannt, beruhte. Daß Page ebenfalls hierin recht behalten wird, ist nicht nur mit Wahrscheinlichkeit zu erhärten. Die Notiz bei Treu[24], in der einmal kurz die Problematik der These von Wilamowitz in ihren Konsequenzen anklingt, sei hier nochmals in Erinnerung gerufen. Bevor jedoch die personale Konstellation dieser Ode betrachtet werde, sei zunächst die Ode selbst überblickt.

In den ersten Wortresten und Satzfetzen, die das Berliner Pergament-Bruchstück vermittelt, wird gerade noch die Situation eines Mädchens oder einer Frau (sie sei der Einfachheit halber «Wahllydierin» genannt) kenntlich, die – in Sardes, der Hauptstadt Lydiens, weilend – der gemeinsam mit Sappho und deren Mädchen verbrachten Vergangenheit gedenkt[25].

Aus der Gegenwart, welche die getrennten Räumlichkeiten der Wahllydierin und der Lyrikerin zusammenfaßt (jene lebt jetzt in Sardes, während Sappho in der Sphäre sich aufhält, die zugleich den historischen Raum, aus welchem das Gedicht heraus geschaffen ist, darstellt), hebt sich mittels des Motivs der Erinnerung (2) jene Dimension ab, in der das lokale Getrenntsein vormals aufgehoben

[19] Lobel – Page, PLF 105, 200 (83).
[20] Zuntz, l. c. 106; RE VII1, 1233 u. 1245; Page, Kommentar 92, 18–36 und S. 95, Anm. 2.
[21] Page, Kommentar 26, 15f.
[22] Treu, Sappho [1963] 153; Page, Kommentar 89, 4–5; Pfeiffer, Gnomon 2 [1926] 316.
[23] Sappho und Simonides 53.
[24] Sappho [1963] 215.
[25] Page, Kommentar 82, Anm. 1; 93, Anm. 4.

war. Diese frühere Gemeinsamkeit fungiert als Motiv zugleich im Sinne einer zu explizierenden, überleitenden Exposition (3a). Aus dieser harmonisch sich entfaltenden Gedankenbewegung läßt Sappho nunmehr das makaristische Motiv hervortreten, den Göttervergleich, der – wie in Frg. 2 D ersichtlich wurde – auf dem psychischen Phänomen der «admiratio» fußt, einer Bewunderung freilich, welche – von der Schau (ϑέα) ausgehend, im «ϑαῦμα» sich manifestierend – hier nicht in den «ϑάμβος» (wie in Frg. 2 D) umschlägt, sondern, da die Wahllydierin in jener vormaligen Situation mit dem von Sappho apostrophierten Mädchen (4) durch intime Gemeinschaft verbunden war, in der Freude der Besitzenden (5) ihren Ausdruck findet[26].

Bezüglich der empfindungsbestimmten Steigerung (5) bereitet in den Versen 5–6 das Adjektiv im Versumbruch zugleich die Erwähnung und Ausführung des Höchstmaßes der Freude vor. In den nachfolgenden Zeilen bricht nun die Steigerung der Stimmung insofern nicht ab, als die Spannungslinie von der Freundin auf die Wahllydierin selbst zurückgewendet wird. Zugleich ist nachträglich die bewundernswürdige Überlegenheit der apostrophierten Freundin (4–5) nochmals prononciert, indem Sappho von der Wahllydierin als der Bewundernden ausführt, sie übertreffe weithin (man vgl. die Ekphrasis) die lydischen Frauen[27]. Die fast unmerklich sich konstituierende Rangabfolge ersteht somit in triadischer Kulmination:

voran: das angeredete, göttergleiche «Mädchen»[28],
darauf: die durch «kosmische Überlegenheit» ausgezeichnete Wahllydierin,
schließlich: die Hautevolee der lydischen Damen[29].

Die räumlichen Dimensionen («τυίδε»: 2; «κῆϑι»: 18 – beide von der Gegenwart der Dichterin aus bestimmt[30]) klingen in den lokalen Angaben der ersten Wortreste des Fragments deutlich an (1–2). Eine zweite dimensionale Verklammerung liegt in der zeitlichen Bestimmung vor («ποτά»: 3; «νῦν»: 6). Zugleich stellt das Motiv der Erinnerung[31] (2) den Übergang zur Reflexion der Vergangenheit (3b–5) dar, welche die ersten zwei Glieder der triadischen Rang-

[26] Im Gegensatz hierzu war die «ϑέα» in Frg. 2 D vornehmlich Ausgangspunkt für den «ϑάμβος», der sich im Schmerz (schließlich in der Todesvorstellung: Frg. 2, 15) äußerte. Der Qual des Entbehren-Müssens steht also an dieser Stelle – ähnlich wie in Frg. 36, 6 D – die «χάρα» dessen, der «den Gegenstand seiner Liebe besitzt», gegenüber. Wird überdies in Frg. 98 D «zunächst» die Freude des Gesangs (5) gestaltet, darauf erst die Qual des Getrenntseins (15–17), so in Frg. 96 D umgekehrt zuerst das Leid der Trennung (96, 2–6), sodann die Festesfreude der Gemeinsamkeit einer früheren Zeit (96, 12ff., bes. V. 27–30).
[27] Wilamowitz, Sappho und Simonides 51, Anm. 1.
[28] Lobel – Page, Class. Quart. [1952] 1–3; Kullmann, Gymnasium 63 [1956] 142; Lobel, Sapphus Mele [1925] LXXII, dritter Abschnitt.
[29] Daß nicht schlechthin eine indifferente Schicht der lydischen Frauen gemeint ist, läßt Sappho in dem Vergleich mit anklingen.
[30] Der Verwendung der räumlichen und zeitlichen Dimension als eines künstlerischen Mittels hatte sich Sappho schon im «ersten Gedicht» bedient.
[31] Ähnlich verwendete Sappho auch in Frg. 96, 9 D das Motiv der Erinnerung, welches aus der Vergangenheit in die «Vorvergangenheit» überleitete.

abfolge hereinbezieht, als auch das Pendant zur Gegenwart[32] (6), die das zweite Glied der genannten Kulminationsreihe wiederaufnimmt und das dritte beigibt. Indem Sappho also die Rangskala durch Wiederholung des mittleren Gliedes auf zwei verschiedene Sphären – jene der Reflexion (4), wie jene des kosmischen Vergleichs[33] (6ff.) – verteilt, ist auch innerlich ein glücklicher Übergang zur Ekphrasis[34] erzielt[35].

Unmittelbar vor den einleitenden Worten der Schilderung (7ff.) nun hatte Sappho das «θαῦμα» und die daraus resultierende freudige Zuneigung der Wahllydierin zu dem apostrophierten Mädchen zu stehen kommen lassen. Während darauf das Motiv des Vergleichs (Rangabfolge) sich durchsetzt (6ff.), tritt das Motiv des inneren Zugetanseins zunächst in den Hintergrund, um erst mit V. 15ff. wieder bestimmend zu werden. Da das Verhältnis der beiden Mädchen zueinander bislang jedoch nur von seiten der Wahllydierin aus umrissen worden ist, liegt es im Bereich der Vorerwartung, auf die Beschreibung der Zuneigung des angesprochenen Mädchens in den nachfolgenden Versen zu rechnen. – Zunächst indes wird von der Gestaltung und Funktion der Ekphrasis zu handeln sein.

In der kurzen Reflexion der Verse 2–5 hatte Sappho die Göttergleichheit des apostrophierten Mädchens herausgestellt; ähnlich erfährt jetzt die Wahllydierin ihre «Aristie» (Kallistie) unter den Damen Lydiens. War durch das Motiv der Erinnerung eine spürbare Verhaltenheit in der Darstellungsweise zum Tragen gelangt, so führt Sappho nunmehr in der Ekphrasis diese Mittelbarkeit im Bereich der visuellen Gedämpftheit weiter fort. Frg. 5/6 D vergleichbar, hält Sappho zunächst jegliche «Tageshelle» oder gar «Grelligkeit» heraus. Der Stimmungsraum, die Atmosphäre, welche sie aufbaut, ist einzig von matten, gedämpften Empfindungsträgern beherrscht. Lediglich als ausgegrenzter Kontrast ist kurz von der Sonne die Rede; fast nur mehr im nachherein wird auf sie verwiesen: an der stimmungsvollen kosmischen Szenerie ihres Untergangs ist der Lyrikerin gelegen. Doch indessen fügt sich schon das Bild des Mondes ein, dem die charakteristische Stimmung der Morgenröte, des «Nicht-Mehr» oder «Noch-Nicht» beigegeben ist, so daß durch diese Akzentuierung des Kolorits – das Erleben des Erwartens (des Ausschauens nach dem Tag), des Sehnens, den gesamten poetisch bewältigten Raum erfüllt[36].

[32] SCHADEWALDT, Hermes 71 [1936] 369; TREU, Sappho 154 u. Fußn.
[33] Welche entscheidende Rolle der kosmische Bereich als poetisches Mittel bei Sappho spielt, vermögen besonders die Belegstellen aus I 9ff. D; Frg. 4 D; Frg. 5/6, 1ff. D; Frg. 56 D; Frg. 65 a, 26 D (Frg. 94 D) zu erhärten.
[34] Das stilistische Mittel der Ekphrasis begegnet gleichfalls in I 7ff. D; Frg. 2, 5ff. D; Frg. 5/6, 3ff. D; Frg. 55 a 8ff. D; Frg. 96, 13ff. D; man vgl. auch SCHMID, Gesch. d. griech. Lit. [1959] 424, Anm. 1; SNELL, Ges. Schr. [1966] 92, Anm. 2.
[35] Die Glätte und Geschmeidigkeit dieser Überleitung konzediert auch PAGE, Kommentar 93; s. a. FRÄNKEL, Dichtung 209; BURN, Lyric Age [1960] 235.
[36] Es liegt freilich nicht real die Erwartung des Tages vor. Vielmehr greift – analog zu dieser Verhaltensweise – das dunkle Gefühl des Sehnens um sich und nimmt den durch die Aussagen des Gedichts konstituierten Raum ein.

Zugleich aber wird durch das Epitheton der Morgenröte[37] der Eindruck erweckt, eine Art Tagesanbruch stehe bevor. Und eben diese Vorerwartung erfüllt Sappho, indem sie das Sich-Ausbreiten des – nun freilich – *Mondlichtes* (9ff.) entfaltet. Vielleicht darf es als einmalig in der frühgriechischen Lyrik[38] gelten, daß hier im Erleben des «ἵμερος», der Sehnsucht, die Nacht sich als Tag enthüllt[39], als der Tag des Sehnenden, der «Zeitraum des Wirkens und Schaffens» für diesen Erlebnisbereich[40].

Hatte die Ekphrasis also in einem ersten Teil (6–9) immanent die Stimmung hereingenommen, die im Anschluß an die Beschreibung (16) explicite herausgestellt und als Medium des übergreifenden und verbindenden Empfindens in den Vordergrund gerückt wird[41], so führt ein zweiter Teil das Selanna-Motiv fort (9b ff.); nicht freilich, indem auch hier die Atmosphäre der Sehnsucht «clare et distincte» fortgesetzt würde; Sappho vielmehr bezieht zunächst Details, die den Mondaufgang deutlicher ansichtig und bereits die nächsten Phasen des Mondlaufs kenntlich werden lassen, herein. Überblickt man vom Eingang der Beschreibung her die weitere Ausgestaltung der Ekphrasis, so fügt sich jedes neue Motiv eng an das voraufgehende an: zunächst war angedeutet, daß der Mond alle Sterne überstrahle (9), sodann: er breite sein Licht über das salzige Meer aus (so daß hier die Spiegelung[42] als poetisches Mittel in der realen Vorstellung zwingend nachzuweisen ist) – schließlich, indem die Gedämpftheit weiterhin stärker hervortritt, er werfe es über die blumenreichen Gefilde hin. Darauf wird das Phänomen der Spiegelung und Brechung auch auf die Landschaft übertragen, indem nunmehr nicht auf das Meer in seiner kosmischen Weite angespielt, sondern auf eine ganz zarte, subtile Erscheinung Bezug genommen wird: die Tautropfen, deren Schönheit (12) darin zu sehen ist, daß sie die Strahlen des Mondes in sich einfangen und «en miniature» erneut spiegeln und brechen. Dem Frg. 5/6 D vergleichbar – nimmt Sappho ferner die gedämpfte Schwere des nächtlichen Rot der Rosen herein, welche zwischen Dunkelheit und mattem Licht des Mondes in zarter Gedämpftheit die «gefilterte» Glut ihrer Blüten[43] als Kolorit und Stimmungsträger der Ekphrasis integrieren; ebenso der weiße, mattglänzende Kerbel und der blaue Honiglotos, die Sappho nach dem Gesetz der wachsenden Satzglieder anschließt[44]. In dieser Umgebung

[37] HEITSCH, Hermes 95 [1967] 390–392.
[38] Vielleicht auch über sie hinaus.
[39] Daß die Nacht als «eigentlicher Tag» begriffen wird, begegnet in der grausigen Vorstellung der «saeva dies animi» bei Statius, Thebais I 52, wo die Selbstblendung des Ödipus in übertragenem Sinne als «nox aeterna» gezeichnet wird (Statius, Thebais I 46ff.).
[40] SCHADEWALDT, Sappho 121.
[41] WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 54.
[42] WILAMOWITZ, l. c. 50; SCHADEWALDT, Sappho 123.
[43] Das Moment der Gedämpftheit tritt in Frg. 5/6, 8–9 D durch den Schatten, den die Rosen werfen, hinzu. Beiden Ekphraseis ist das Ausgrenzen der Tageshelle gemeinsam.
[44] Vgl. Frg. 5/6 D und Frg. 98 D.

traumhafter Schönheit geht die Wahllydierin – so fährt Sappho darauf fort – auf und ab, der Sehnsucht der Atthis gedenkend.

Überschaut man die Schilderung in ihrer Gesamtheit, so wird ein poetisches Vorgehen transparent, das die Lyrikerin schon verschiedentlich sich nutzbar machte. PAGE beanstandete den Übergang am Ende der Ekphrasis schärfstens[45]. Die Erklärungen der Interpreten zu dieser Stelle verwirft er ausnahmslos als «unsuccessful». Zwangsläufig muß sein abschließendes Urteil über den Kunstwert dieses Gedichts auf eine Rüge hinauslaufen[46]. Ein Vergleich mit anderen Stellen vermag indes die künstlerische Intention der Lyrikerin aufzudecken. Im ersten Gedicht schloß Sappho an den prohibitiven Imperativ (I,3) einen als Gegensatz eingeleiteten Wunsch an («bezwinge mich nicht..., sondern komm...»). Im Rückblick von der vorletzten und letzten Strophe aus hingegen wird offensichtlich, daß in I 5 kein Gegensatz gemeint sein kann, sondern eine konsequente Fortsetzung des voranstehenden Gedankens erzielt werden sollte: eben als «πότνια δάμναισα» möge Aphrodite qua Mitstreiterin Sapphos kommen. Der Eingang von I 5 D ist also gemäß den Perspektiven, von denen aus man ihn betrachtet, mehrdeutig[47]. – Ebenso gestaltet Sappho auch in Frg. 2,9 D den Versanfang vielschichtig. Vom voranstehenden Text aus überblickt – rechnet man in 2,9 auf einen Gegensatz; von den nachfolgenden Zeilen her betrachtet – erkennt man eine konsequente Weiterführung: eine Begründung; der zu postulierende Gegensatz begegnet erst in V. 16[48]. – Wird ferner in Frg. 27 a b D das mythologische Exempel als Begründung oder Beleg für die Priamel-These eingeführt (6), so erscheint es – geht man in der Übersicht von dem persönlichen Teil des Gedichts aus (15ff.) – als Exposition und Vorausschattung[49].

Ähnlich nun ist auch die Ekphrasis in Frg. 98,7ff. zu begreifen. Vom Voranstehenden her gesehen – bildet sie eindeutig einen Vergleich; von der Strophe V. 15–17 aus überblickt – stellt sie die Schilderung einer realen Landschaft, eine topographische Wiedergabe dar[50]: Sappho beschreibt eine Räumlichkeit, in der die Wahllydierin auf und ab geht, eingedenk der Sehnsucht der Atthis.

Schon WILAMOWITZ machte auf die kunstvolle Wendung, die Sappho dem Vergleich gab, aufmerksam[51]. TURYN ging der Erscheinung ausgiebig nach; er gelangte zu der Überzeugung, «puellam illam in maris litore maestam mente turbata... errare»[52]. Das gleiche Verständnis des Übergangs von der Ekphrasis zur erneuten Erwähnung der Wahllydierin vermitteln auch FRÄNKEL und SCHADEWALDT[53].

[45] Kommentar 93–96.
[46] Kommentar 96 u. 18.
[47] HEITSCH, Hermes 95 [1967] 385f.
[48] MASSA POSITANO, Saffo [1945] 152.
[49] KONIARIS, Hermes 95 [1967] 257ff.; BARNER, Hermes 95 [1967] 1ff., bes. 26–28.
[50] BAGG, Arion 3 [1964] 61.
[51] Sappho und Simonides 54 unten.
[52] Studia Sapphica [1929] 59–65.
[53] FRÄNKEL, Wege 49; 72, 6; ders., Dichtung 209; SCHADEWALDT, Hermes 71 [1936] 372f.; ders., Sappho 121; PAGE, Kommentar 93, Anm. 1.

Analysiert man den Gedankengang innerhalb der Schilderung, so weist er bereits nach dem zweiten Kolon (9) die erwähnte Ambiguität auf. Es erhebt sich demzufolge die Frage, ob der Vergleich bei V. 9b endigt oder erst bei V. 11 bzw. bei V. 14. Gemäß der Interpunktion hat sich die Mehrzahl der Herausgeber dazu entschlossen, einen nominalen Vergleich anzunehmen: «Das Mädchen überragt die Lydierinnen wie der Mond, der nach Sonnenuntergang alle Sterne übertrifft.» Eine größere Pause kann hinwiederum nicht nach V. 9a angesetzt werden, da der Vergleich selbst kein finites Verb enthielt, im nächsten Kolon zudem die «Selanna» das Subjekt bildet. Trotzdem ist in V. 9b durch die neue Vorstellung eine relativ große Selbständigkeit im inhaltlich-gedanklichen Bereich erzielt, so daß auch die nächsten beiden Gedanken sich organisch anfügen (12–14), die Grenze des Vergleichs leicht zurücktreten lassen, gleichsam als werde die gesamte Ekphrasis im Sinne einer Parallele zur Überlegenheit der Wahllydierin unter den übrigen Damen der Hautevolee von Sardes – ausgestaltet.

Indes hebt diese innere Bezogenheit der einzelnen Motive der Schilderung auf den Ausgangspunkt (7b–8) – nicht die Eigengesetzlichkeit der Ekphrasis auf. Die Geschlossenheit dieses Teiles eines Gedichts (zumeist wohl des Mittelteiles) tritt am schärfsten bestimmbar in «Sappho I» heraus, kenntlich an der zeitlichen Verschiebung im Vergleich zur Rahmenpartie. Der «Präzedenzfall» bildet in jener Ode – trotz engster Verwobenheit mit dem Gedichtsrahmen und seiner Funktionalität im Gesamtgefüge – dennoch ein eigenständiges einheitliches Ganzes. Kompositionstechnisch verwandt ist diesem Typus auch die aretalogische Topographie in Frg. 5/6 D, welche – wie der Mittelteil des ersten Gedichts – nachweislich «multifunktional» angelegt ist[54]. Ferner seien diesbezüglich die Pathographie in Frg. 2 D, die mythologischen Exempla in Frg. 27 a b D und 65 a D[55], die auf die «Vorvergangenheit» reflektierende Ekphrasis in Frg. 96 D sowie die Erinnerungsrede der Mutter Sapphos, Kleis, über die Mode während ihrer Jugendzeit (Frg. 98 a b D) – kurz erwähnt.

Als Momente der Eigengesetzlichkeit in der Schilderung von Frg. 98 (7ff.) sind die Verselbständigung der Züge des Nachtbildes anzusprechen. Vom kosmischen Bereich ausgehend – nachvollzieht Sappho den Weg des Mondlichts durch die Sternensphäre über das Meer und die Blumengefilde hin zu dem weit ausgebreiteten Tau und den einzelnen Blüten. Ein weiteres Element der Eigenständigkeit wird ferner in der Stimmungsentwicklung transparent. Auf das Phänomen des «Noch-Nicht», die Verhaltenheit, die Gedämpftheit, wurde bereits Bezug genommen. Zudem ist die Schaffung des gedichtimmanenten Raums, der Landschaft, zu verweisen, die als geistig-seelische Sphäre den Charakter des Mediums trägt, in welchem der ideelle Besitz des «Gegenstands der Bewunde-

[54] Zu betonen sind vornehmlich die aretalogischen, epiphanischen, topographischen und makaristischen Elemente.
[55] EISENBERGER, Mythos [1956] 83ff. Der Mythos fungiert wie die Ekphraseis zumeist als Medium; «Medium des Denkens», FRÄNKEL, Dichtung 596, Index A 4. 2.

rung, Freude oder Liebe» die zeitlich begrenzte Wirklichkeit überwindet und überdauert[56].

Während also die Beschreibung (9b–14) – motivisch betrachtet – sich der Vorstellung des aufgehenden Mondes organisch integriert, ist sie – funktional beurteilt –, da der Vergleich formal nicht fortgeführt wird, zugleich auch eine reale Landschaft, in der die Wahllydierin – mit schmerzlicher Erinnerung – auf und ab geht[57]. Der fiktionale Akzent des Vergleichs indes wirkt aus dem Eingang der Ekphrasis (7) noch nach, so daß die Wahllydierin – in qualvollem Gedenken durch die Blütenfelder hindurchschreitend – als reale Person wie auch als Gestalt einer Wunschvorstellung erscheint, hinter deren Erinnern das Gedenken der Atthis, mittelbar überdies das eigene Gedenken und Sehnen, das auf Resonanz hofft, verborgen wird.

Von der Bewunderung der nunmehrigen Lydierin für das apostrophierte Mädchen, an das Sappho diese Ode richtete, war bereits gehandelt worden. Wenn jetzt (15f.) von der Wahllydierin Erinnerung gesprochen wird, in der nur eine Person, die Sehnsucht nur einer Freundin weiterlebt, dann kann es sich dabei zwangsläufig nur um das vormals von der Wahllydierin mit makaristischer Bewunderung verehrte apostrophierte Mädchen handeln, deren Name hier als Atthis angegeben ist. Dann aber richtet Sappho dieses Gedicht – wie schon Fraccaroli (im Gegensatz zu Schubart und Wilamowitz in der editio princeps) richtig erschloß[58] – an eben jene Atthis. – Auf die Bedeutung des triadischen Vergleichs, in dem Atthis die höchste Stelle einnimmt, wurde bereits kurz verwiesen; von Sapphos Intention der «Adressierung» dieser Ode an das genannte Mädchen wird noch zu handeln sein[59].

Zieht man nunmehr die Alternative[60], welche durch den Vorschlag Wilamowitzens[61] gegeben ist, für die Interpretation der personalen Konstellation dieses Gedichts in Betracht, so liegt als eine Verständnismöglichkeit der Vokativ von «Arignota» nahe. Für die Übersetzung folgt daraus, daß das Personalpronomen (V. 4; s. Wilamowitz) entsprechend bezogen werden muß: «. . . (sie hielt) dich, Arignota, einer Göttin gleich . . .». Dann aber erscheint als völlig unverständlich, warum die Wahllydierin in Sardes an die Sehnsucht der Atthis (nach Wilamowitz: mit Sehnsucht an Atthis) denkt, nicht aber an «Arignota», welche doch von der «jetzigen Lydierin» mit makaristischer Bewunderung verehrt worden war –, welche zudem eben jener Freundin, die nun in Sardes lebt, mit ihrem Lied höchste Freude bereitete[62]. Diese Mißstimmigkeit also wäre bei der Annahme des Vokativs nicht zu beseitigen.

[56] Schadewaldt, Sappho 123.
[57] Die «Nacht als Tag des Sehnens»; s. o. Anm. 39.
[58] SB Berlin [1902] 203f.; Schadewaldt, Sappho 120.
[59] Snell, Ges. Schr. [1966] 91f., Fußnote 6. [60] Treu, Sappho 215.
[61] Sappho und Simonides 53; Wilamowitz versteht ΑΡΙΓΝΩΤΑ als (einen sonst nicht belegten) Eigennamen der «Wahllydierin»; Marzullo, Maia 5 [1952] 85–92.
[62] Der Text lautet bei Zugrundelegung des Vokativs: «(Sie [die Wahllydierin] hielt) dich, Arignota, einer Göttin gleich, sie (die Wahllydierin) freute sich an deinem Lied (Arignota) am meisten . . .»; in der sardischen Mondlandschaft geht sie (die Wahllydierin) «auf und ab, der Sehnsucht der zarten Atthis (nicht aber der so sehr bewunderten ‹Arignota› gedenkend) . . .».

Indes führt auch die Vermutung, die «Wahllydierin» heiße «Arignota»[63], nicht weiter. Die Schwierigkeiten der Erklärung von V. 16 bei Zugrundelegung des Vokativs sind somit freilich behoben. Zerstört aber bleibt – wie bei dem genannten Vorschlag – die von Sappho intendierte innere Beziehung zu V. 21 bis 23[64]. Eine Vorbereitung dieser Verse (21–23) durch Zeile 4–5 müßte dann ausscheiden, weil die «Begründung» dafür, daß Atthis einer leicht zu erkennenden Göttin gleich sei (gemäß des Vorschlags im oben abgedruckten Text): «εὔμαρες μὲν . . .» (21ff.) – mit dem betont im Versvorfeld lokalisierten Verweis auf die Leichtigkeit des Vergleichs, – beziehungslos in der Luft schwebte[65]. Der Ausweg, nach V. 20 Gedichtsende anzusetzen, empföhle sich angesichts der somit kenntlichen Uneinheitlichkeiten und Ungeschlossenheit der Verse 1–20 im Zusammenhang mit V. 21ff. als plausibelste Bewältigung der Problematik[66].

Da aber Sappho in V. 18–20 eine Thematik beschließt, die sie erst in V. 6ff. hereinbezogen hatte, sich folglich die fiktive Ausgestaltung der Person der Wahllydierin in der Ekphrasis und der pathographisch nuancierten Schilderung der Verse 15–20 als ein zwar fest mit dem Kontext verwobenes, dennoch aber in sich geschlossenes Ganze abgrenzt, empfiehlt sich nun (21ff.) mit innerer Gesetzmäßigkeit die Ausführung eines jener Einheit voraufgehenden Motivs, in welches zugleich die intentional wichtigsten Momente des einbegriffenen Ekphrasisteils hereinbezogen werden. In Betracht kommt zunächst die Stanze unmittelbar vor der Beschreibung (3–5). Die motivische Verwandtschaft ist – darauf war schon verschiedentlich zu verweisen – aus sich selbst heraus ersichtlich. Beide Strophen sind aufs engste miteinander verknüpft; sie stützen und sichern sich gegenseitig[67]. Hatte die Lyrikerin in der Stanze 15–17 den «ἵμερος» der Atthis als deren innere Resonanz auf die makaristische Bewunderung, welche die Wahllydierin für sie (Atthis) empfand, anklingen lassen – hatte sie darauf (17) dies Motiv seinen Niederschlag in der durch die Sehnsucht der Atthis begründeten und noch gesteigerten innerlichen Qual der Wahllydierin finden lassen, so wendet sie in V. 18 den psychischen Schmerz der Freundin in Sardes nunmehr in deren Wunsch nach außen, Atthis und Sappho (und wohl auch die übrigen Mädchen des Kreises)[68] möchten zu ihr nach Lydien kommen – wie die sog. Wahllydierin offensichtlich ruft[69].

[63] Barnstone, Sappho [1965] 146 (22). [64] s. o. Fußnote 4.
[65] Gallavotti, Sappho 42–43; Wilamowitz, Sappho und Simonides 54; Schadewaldt, Sappho 123.
[66] Treu, Sappho 153–154.
[67] Lobel – Page, PLF [²1963] 78f.; Page, Kommentar 87; Bowra, GLP [²1961] 194; Page, LGS [1968] 114 .
[68] Auch in V. 3 – wie in V. 18 u. 21 – sind in der ersten Person Plural nicht zwangsläufig nur Sappho und Atthis einbegriffen; in V. 3 mindestens auch noch die Wahllydierin.
[69] Lobel, Sappho [1925] 45, Apparat; Zuntz, Mnemosyne [1939] 95 u. Apparat; Treu, Sappho 78–79; Schadewaldt, l. c. 122.

In dieser Vorstellung gibt Sappho das Motiv der landschaftlichen Bezogenheit der Schilderung insofern besonders glücklich auf, als sie die Fiktion der gedenkenden und sich sehnenden Wahllydierin durch den Kunstgriff aus der poetischen Gegenwart rückt, zwar sehne sich das Mädchen in Sardes, zwar rufe[70] sie jetzt, doch vernehmlich wird sie nicht. Der Raum, welcher mitteninne gelegen ist, läßt nichts verlauten. Sappho verweist also auf eine reale Größe, auf die lokale Dimension des Getrenntseins, in deren Unerbittlichkeit zugleich die Ursache für die Unhörbarkeit der Freundin in der Ferne wie auch der Grund dafür, daß ein gegenseitiges Besitzen nur mehr in Gedanken gewährt ist[71], einbegriffen wird.

Der Teil des Gedichts, der von der «Wahllydierin» handelte, endet also in der Andeutung der Trennung. Durch das topographische Motiv, das freilich nur mehr sehr fragmentarisch kenntlich ist (19–20), wird nochmals die gesamte Ekphrasis transparent; in der Anspielung auf das innere Empfinden des Mädchens in Sardes (15–18) schwingen die Motive des Gedenkens mit (2; 16), des Freudig-Heiteren (5; 17a)[72] – nun allerdings in ihr Gegenteil gewendet, der Häufigkeit des Sich-Erinnerns (2a; 15a), der Gemeinsamkeit (3a; 18) und im Rahmen der sensitiven Bereiche vor allem der akustische (5c [18b] 19a und 20a). Die erste Hälfte des Fragments wird am Abschluß des genannten Odenteils (20) durch die Vielfalt der inneren Beziehungslinien gegenwärtig, insofern jedoch völlig gewandelt, als jener erste Abschnitt gänzlich in die Stimmung des Schmerzes der Trennung und der Qual sehnsüchtigen Gedenkens eingehüllt ist. Da aber gerade im Leid der Trennung das Motiv der Gemeinsamkeit wieder anklingt (18a), steht zu erwarten, daß auch die korrelative Stimmung: die Freude des Beisammenseins sich wieder durchsetzen werde.

In der Tat läßt sich diese Bewegung des Fortgangs der Gedankenentwicklung in der Strophe V. 21–23ff. wenigstens im Ansatz noch erkennen. Nachdem Sappho durch die Wiederaufnahme der Vorstellung der «Leichtigkeit des Göttervergleichs» – nunmehr freilich negativ gewendet – das Motiv der Gemeinsamkeit (21b; vgl. 18a) erneut aufgegriffen hat, wird wiederum die überragende Schönheit der Atthis hervorgehoben. Dies Mädchen erscheint hier also nicht mehr fiktiv-konstatierend (2–9) und «objektiv betrachtet» als ausnehmend anmutig, sondern Sappho urteilt persönlich (allerdings dezent in das «Kollektiv»-«ἄμμι» integriert und demzufolge nur mittelbar mit Atthis konfrontiert) und in direkter Anrede an Atthis über deren Schönheit. Der im nachherein gesteigerte Vergleich (4ff.), in dem Atthis den obersten Rang vor der ohnehin schon überragenden Erlesenheit der Wahllydierin, die hinwiederum jene kaum zu übertreffende Hautevolee der Damen Lydiens «in den Schatten stellte», innehatte,

[70] In jedem Falle ist ein Verb des Sprechens zu erwarten. Daß die Worte des Wunsches der Wahllydierin nicht vernehmbar werden, begründet der Hinweis in V. 20a: «es läßt inmitten ... ertönen»; s. SCHADEWALDT, l. c. 120 u. 122.

[71] Frg. 98, 1–2 D.

[72] In V. 17a markiert das Enklitikon «ποι» als verstecktes Indiz die Fiktionalität der Aussagen Sapphos über die Wahllydierin.

verriet bereits während der ersten Zeilen die künstlerische Intention Sapphos, derzufolge es ihr in dieser Ode zuvörderst um Atthis zu tun sein werde. Auch die Verse 15–17 bestätigen diese dichterische Absicht, da an dieser Stelle explicite von der «freundlichen Atthis» gehandelt wird; ähnlich auch die Zeilen 18 bis 20, in denen Atthis gleichfalls mit hereingenommen ist. Sie stellt also für die Ekphrasis und darüber hinaus – für wohl den gesamten Teil, welcher der Wahllydierin zugedacht wird, die tragende Schicht dar, auf welcher die makaristische Bewunderung, die topographische Schilderung wie auch die pathographische Beschreibung aufruhen.

Aus dieser Mittelbarkeit – sie kam durch die unapostrophierte Erwähnung der Atthis in V. 16 deutlich zum Ausdruck – tritt nunmehr das genannte Mädchen (23) nach vielschichtiger Vorbereitung als Handlungsträger in das Zentrum der poetischen Gegenwart. Atthis also, an die das Gedicht gerichtet ist, steht nun nicht mehr in der Brechung des Gedenkens (2ff.) oder der Fiktion der sich erinnernden Wahllydierin (15ff.) im Handlungsgeschehen der Ode, sondern als «Gegenüber» – freilich nicht der Sappho allein, vielmehr der Lyrikerin und ihres Kreises[73].

Demnach fungierte auch in diesem Lied die personale Dreiecksbeziehung als künstlerisches Mittel, dank dessen Hilfe die entscheidenden Gestalten erst allmählich und auf einem schichtenreichen Hintergrund zueinander gerückt werden[74]. – Für das Motiv der Freude ist zu vermuten, daß seine weitere Entfaltung schon in V. 23 anhebt[75] und vielleicht in der Aphrodite-Handlung der Verse 25ff., in denen die Göttin offenbar nach einer «descensio»[76] Nektar aus einer goldenen Schale einschenkte[77], seinem Höhepunkt zustrebt[78]. Auch in diesem feierlichen Kultgeschehen dürfte das Motiv der Gemeinsamkeit weiterhin zum Tragen gelangt sein[79].

Als Gesamtaufbau der Ode wird transparent, daß Sappho an eine reale Gegebenheit anknüpfte: an das Weilen eines ihrer Mädchen in Sardes (1). An dieser Vorstellung entzündete sich sodann die Fiktion Sapphos (2–18) von der Wahllydierin. Die Lyrikerin begann sie (sc.: die Fiktion), indem sie das «Mädchen» in Lydien – als mit den Gedanken nach Mytilene gerichtet – einführte[80].

[73] **SCHADEWALDT, l. c. 123.**

[74] Zum Kunstgriff der personalen Dreiecksgestaltung vgl. man besonders das erste Gedicht u. Frg. 2 D.

[75] THEANDER, Eranos [1936] 69, Anm. 1; ZUNTZ, Mnemosyne [1939] 107; BOWRA, GLP [²1961] 1964; LOBEL - PAGE, PLF [²1963] 78–79; TREU, Sappho [³1963] 79; TREU, Sappho [⁴1968] 79; PAGE, LGS [1968] 114.

[76] LOBEL, Sappho [1925] 80; DIEHL, ALG [1936] 62; ZUNTZ, Mnemosyne [1939] 96 u. 107.

[77] vgl. Frg. 5/6, 15–18 D.

[78] Verschiedentlich entschließen sich die Herausgeber oder Interpreten dazu, nach V. 20 Gedichtsende anzusetzen; so EDMONDS, Lyrica Graeca I [²1928], Nachdruck [1963] 246; COLONNA, ALG [⁶1963] 145; SNELL, Die Antike 17 [1941] 30.

[79] Frg. 5/6, 17 D.

[80] Bei Frg. 98 D dürfte – ähnlich wie bei Frg. 96 D – im Eingang kaum mehr als eine

Die kunstvolle Anlage zeichnet sich an dieser Stelle (2) durch die Explikation einer gedanklichen Vorstellung in der einer anderen Person zugehörigen gedanklichen Vorstellung[81]. In der «sekundären Fiktion» der jetzigen Lydierin keimt schließlich mittels der Erinnerung die «tertiäre Fiktion» auf, daß ein Mensch deifikatorisch einem Gott gleichgeachtet würde (4–5). Als Phänomen der Erinnerung an die Vergangenheit enthält dieser Passus (3–5) gleichzeitig Fakten der Realität, welche die Geschlossenheit der Fiktion auflockern, ihr Züge der Wirklichkeit verleihen. – Die Ekphrasis nach V. 6 erhebt sich entsprechend aus der Ebene der Vorstellung Sapphos als der «primären Fiktion», da keine weitere Person als Medium zwischeneingefügt ist, qua «sekundäre Fiktion» ab. Auch hier werden sodann wieder Züge der Realität hereingenommen, indem Sappho in der «Topographie» (9b–14) die Fiktionalität zurücktreten läßt. Hatte Sappho fernerhin in V. 5–6 den Übergang von den realen Momenten zur Fiktion durch die Abgrenzung der zeitlichen Dimensionen[82] erzielt, so läßt sie in V. 15 die Ebene der «primären Fiktion» ihrer eigenen Vorstellung aus der Sphäre der real geschilderten Lokalität erwachsen (9b–14). Die Fiktion endet schließlich (15–20) in einem realen räumlichen Phänomen: der zwischen Sardes und Mytilene[83] gelegenen Lokalität, welche den Wirklichkeitsgehalt der voranstehenden Fiktion (2–18) durch die Vorstellung bestätigen soll, daß dies geistig-gedankliche Erkennen (2–18) eine eigenständige Wirklichkeit besitze, die jedoch als solche wegen der zwischeninne gelegenen Räumlichkeit nicht wahrzunehmen sei. Die anschließenden Verse (21ff.) kommen darauf eindeutig in der Realität zu stehen; ihnen mag sich eine Ekphrasis aus dem feierlich-kultischen Bereich eingefügt haben (25ff.).

In dem nuancenreichen Kräftespiel des Wechsels von Irrealitäten und Realitäten entwickelt das Gedicht seine arteigene immanente Spannung. Bereits SCHUBART[84] beobachtete diese Eigenheit; klarer wiesen sodann BLASS[85] und WILAMOWITZ[86] auf sie hin, indem sie die «sapphische Wendung» des Gleichnisses aufzeigten. Am besten erfaßt und nachvollzogen ist das Wechselspiel freilich bei SCHADEWALDT[87], der die suggestiv-mediale Kraft der Ekphrasis (9b–14) in ihrer Wirkung auf Sappho und Atthis sowie die Wahllydierin innerhalb des poetisch geschaffenen Raums einerseits und auf den Leser andererseits empfunden und analysiert hat. Gerade aufgrund dessen, daß die Schilderung zum Eingang des Gedichts wie zu seinem Fortgang, überdies auch zu dem Leser

Zeile ausgefallen sein. So jedenfalls schließen SCHADEWALDT, EDMONDS und BARNSTONE – sicherlich zu Recht, da die Verse 1–2 noch expositorischen Charakter erkennen lassen.

[81] SCHADEWALDT, l. c. 115.

[82] Vormals (5), jetzt aber (6) . . .

[83] Die Orte Sardes und Mytilene als realia dürften gleichsam die Pfeiler des ersten Teils des Fragments bilden (1–20).

[84] SB Berlin [1902] 204.

[85] Hermes [1902] 476.

[86] Sappho und Simonides 54.

[87] Sappho [1950] 120ff.; BOWRA, GLP 195; TREU, l. c. 153; SCHADEWALDT, l. c. 121.

hin offen ist, vermag sie die inneren Bezüge von allen Seiten auf sich zu zentrieren und durch die in sich ruhende Vorstellung der Mondlandschaft überhöhend abzuschließen[88], so daß die Vielzahl der Motiv-Bezüge als Indiz der Geschlossenheit der Ode die häufig gegen Sappho erhobenen Vorwürfe der «Irrelevantien» und Digressionen widerlegt[89]. Letztlich ist das Kunsturteil von PAGE, der mit den genannten Termini argumentiert, auch über diese Ode vernichtend: «The simile in this poem is not much more irrelevant, and not at all less decorative, than the long description of Aphrodite's descent from heaven to earth in the ‹Hymn to Aphrodite›»[90], über welches Gedicht PAGE entschied, es enthalte überflüssige Details, eine zu lange Ekphrasis, die als «Ideenflucht» weithin in keiner Beziehung zum vorliegenden Sujet gesehen werden könne[91]. Wie wenig er Sappho trifft, dürfte evident sein.

Eine grundsätzliche Möglichkeit des Zugangs zur Dichtung Sapphos – insbesondere zur Ode «Frg. 98» – hatte bereits WILAMOWITZ gewiesen[92]. – Dieser Forderung weithin nachgekommen zu sein, ist das Verdienst SCHADEWALDTS. Wie WILAMOWITZ erkennt er den inneren Ausgangspunkt des Liedes im «ἵμερος», speziell: in der Sehnsucht Sapphos[93]. In Anbetracht der personalen Dreiecksbeziehung des Gedichts erhebt sich nun die Frage, auf wen Sapphos «ἵμερος» ausgerichtet sei. WILAMOWITZ und SCHADEWALDT – für den ersteren endigte das Fragment mit V. 20[94], für letzteren setzte offensichtlich mit V. 21[95] ein neues Gedicht ein – sahen das Verlangen der Lyrikerin auf das Mädchen in Sardes bezogen. Die Absicht dieser Ode bestünde sodann im Trost für Atthis[96]. – Wie es sich jedoch schon im triadischen, überhöhenden Vergleich (4ff.) nachweisen ließ, wie zudem der Rückbezug in V. 16 und die Wiederaufnahme der Apostrophe (23) in der unmittelbaren poetischen Gegenwart des Gedichts durch Sappho erbrachten, kreist diese Ode weit stärker um Atthis[97], als man bislang zumeist angenommen hat. Sappho richtete das Lied an diese Freundin[98], nicht etwa nur, um sie zu trösten, sondern um – weil der Atthis Sehnsucht (16) wie jene der Wahllydierin würde unerfüllt bleiben müssen[99] – eben um diese Zuneigung

[88] PAGE, Kommentar 95f.

[89] Die genannten Einwände gegen die Kunst Sapphos gehen fast ausschließlich auf PAGE zurück; s. Kommentar 18; 56/57; 83; 110.

[90] PAGE, Kommentar 96.

[91] PAGE, l. c. 18.

[92] Sappho und Simonides 54.

[93] SCHADEWALDT, Sappho 123.

[94] IBSCHERS Fragmentergänzung wurde erst 1925 als editio princeps im Anhang der Sappho-Ausgabe von LOBEL veröffentlicht; WILAMOWITZENS Buch erschien bekanntlich zwölf Jahre zuvor; s. a. SB Berlin [1902] 202 (SCHUBART).

[95] SCHADEWALDT, l. c. 120; Gedichtsende nach V. 20 nehmen auch THEANDER und LAVAGNINI an.

[96] PAGE, Kommentar 95.

[97] THEANDER, Atthis et Andromeda, Eranos [1946] 62–67; WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 55.

[98] SNELL, Ges. Schr. [1966] 91–92, Anm. 6.

[99] Frg. 98, 15–17 D.

für sich, Sappho selbst, zu werben. Die Intentionen des Tröstens und Werbens also, aus dem «ἵμερος» Sapphos[100] erwachsen, auf Atthis ausgerichtet, nötigen – auch von der Absicht des Gedichts her betrachtet – zu dem-für das Verständnis der Personalgestaltung[101] dieser Ode sinnvollen Schluß, in Atthis die Adressatin des Liedes[102] zu sehen.

[100] SCHADEWALDT, l. c. 123.

[101] SCHUBART, SB Berlin [1902] 203–204; BLASS, Hermes [1902] 473; SOLMSEN, Rhein.
Museum [1902] 331; REINACH, REG [1902] 66–67; EDMONDS, Class. Rev. [1909]
101; WILAMOWITZ, Sappho und Simonides [1913] 54f.; ALY, RE, Bd. I A 2, «Sap-
pho», Sp. 2374, Zeile 10ff.; EDMONDS, Lyra Graeca [^{2}1928] 246f.; MARZULLO, Maia
[1952] 82ff.; TREU, Sappho 215; SNELL, Entdeckung 113.

[102] PAGE, Kommentar 95.

DIE ODE VON DER TODESSEHNSUCHT

(Frg. 97 D)

1. Text

[. . . . .]

[. . . . .]

1 του[. . . . .] [1]

2 ἦρ' ἀ[. . . . .] [2]

3 δῆρα τ[. . . . .] [3]

4 Γογγύλα .[. . . . .] [4]

5 ἦ τι σᾶμ' ἐθε[. . . . .] [5]

6 παισιμαλισταγ[[6] . . . . "Ερ-] [7]

7 μαις γ' εἴσηλθ' ἐπ[. . . . .] [8]

8 εἶπον· ὦ δέσποτ', ἐπ.[. . . . . . .] [9]

[1] SCHUBART, SB Berlin [1902] 202–203; EDMONDS, Lyra Graeca [^{2}1928] 244; LAVA-
GNINI, Nuova Antologia [1932] 167; GALIANO, Safo [1958] 24; BOWRA, GLP
[^{2}1961] 192; COLONNA, ALG [^{6}1963] 244; EDMONDS, Lyra Graeca [1963] 244;
BARNSTONE, Sappho [1965] 106; ZUNTZ, Mnemosyne [1939] 92; TREU, Sappho 77;
DIEHL, ALG [1936] 60; ders., Suppl. lyr. [1917] 46.

[2] EZRA POUND, «Papyrus» (Lustra), in «Personae», New Directions, Norfolk, o. J;
HIGHET, The Classical Tradition, Oxford University Press, New York [1949] 517;
WEINREICH, Catull, Liebesgedichte, Rowohlts Klassiker, Bd. 1 [1963] 142–143;
MURRAY, The Classical Journal [1950–1951] 304f.; MURRAY, l. c. 304; WEINREICH,
l. c. 142f.; GALIANO, Safo [1958] 24, Anm. 93.

[3] EDMONDS, Class. Rev. [1916] 130; REINACH – PUECH, Alcée – Sapho [1960] 266;
SCHADEWALDT, Sappho 95.

[4] SCHUBART, SB Berlin [1902] 202 u. 203; REINACH, REG [1902] 68; HIGHET, The
Classical Tradition [1949] 517; BLASS, Hermes [1902] 477; PIERACCIONI, Maia
[1956] 69–70; EDMONDS, Class. Rev. [1916] 101–102; MARZULLO, Maia [1952]
82ff.; PAGE, Kommentar 89, 4–5; 26, 15; GALIANO, Safo [1958] 24ff.

[5] s. o. Anm. 1–4.

[6] PAGE, Kommentar 84, 6; s. o. Anm. 1–4.

[7] HAMM, Grammatik zu Sappho und Alkaios 32 u. 51.

[8] SCHUBART, SB Berlin [1902] 203; REINACH, REG [1902] 68; BLASS, Hermes [1902]
477; EDMONDS, Class. Rev. [1916] 130; DIEHL, Suppl. Lyr. [1917] 46; LOBEL,
Sapphus Mele [1925] 44; EDMONDS, Lyra Graeca [1928] 244; LAVAGNINI, Nuova
Antologia [1932] 167; DIEHL, ALG [1936] 224; ZUNTZ, Mnemosyne [1939] 92;
PAGE, Kommentar [1959] 84; REINACH – PUECH, Sapho [1960] 266; GALLAVOTTI,
Saffo [1962] 122; EDMONDS, Lyra Graeca [1963] 244; TREU, Sappho [1963] 76;
LOBEL – PAGE, PLF [1963] 77; BARNSTONE, Sappho [1965] 106; PAGE, LGS [1968]
113; TREU, Sappho [1968] 76.

[9] BLASS, Hermes [1902] 477f.; s. o. Anm. 8.

9 [ο]ὐ μὰ γὰρ μάκαιραν [. . . . . .], [10]
10 [ο]ὐδ' ἔν ἄδομ' ἔπαρθ' ἀγα[. . . . .], [11]

11 κατθάνην δ' ἴμερός τις [ἔχει με καὶ] [12]
12 λωτίνοις δροσόεντας [13] [ὄ-]
13 χ[θ]οις ἴδην Ἀχέρ[οντος . . . .], [14]

14 [κὰδ] δ' ἐς Ἀιδ[. . . . .] [15]
15 [. . . . . .]δετο[. . . . .] [16]
16 μή τι [. . . . .] [17]

[. . . . .]
[. . . . .]
[. . . . .]

\+ + +
\+ + +

2. Übersetzung

. . .
fürwahr . . .
lange . . .
Gongyla[18] . . .

Ein Zeichen . . . (?)
. . . am meisten . . . (?)[19]
Hermes kam zu . . .

ich sagte: «O Herrscher . . .
Nein, bei der glückseligen . . .[20]
in keiner Hinsicht freue ich mich, erhoben zu werden . . .

[10] Romagnoli, Poeti Lyrici IV 2, 270; Massa Positano, l. c. 131; Schadewaldt, l. c. 95.
[11] s. o. Anm. 8; Page, Kommentar 85, 10 u. S. 84; Page, LGS [1968] 113.
[12] Aly, RE-Artikel «Sappho», Bd. I A 2, Sp. 2376, 28f. [1920]; Lobel, Alkaios-Ausgabe [1927], Einleitung 40ff.; Page, Kommentar 85, 10.
[13] Reinach, REG [1902] 68; Zuntz, Mnemosyne [1939] 92; Galiano, Saffo [1958] 24, Anm. 95.
[14] s. o. Anm. 8; Lobel, Sappho-Edition [1925] 44; Zuntz, Mnemosyne [1939] 93.
[15] s. o. Anm. 8; Diehl, ALG [1936] 224.
[16] s. o. Anm. 8.
[17] Diehl, l. c. [1936] 61; ders. [1936] 224; s. o. Anm. 8.
[18] Highet, The Classical Tradition, New York [1949] 517; Murray, The Classical Journal [1950–1951] 304–305; Galiano, Safo, Madrid [1958] 24, Anm. 93; Weinreich, Catull, Liebesgedichte [1963] 142–143.
[19] Diehl, ALG 223; Schadewaldt, l. c. 95; Fränkel, Dichtung [1962] 209.
[20] Neben Hermes, dem Geleiter der Toten in den Hades, kommt als Göttin, die von Sappho erwähnt wird, in diesem Bereich doch wohl nur Persephone in Betracht (V. 13: Acheron; V. 14: Hades; V. 11: das Todesmotiv).

zu sterben aber, hat mich eine Sehnsucht erfaßt, und
die lotosbewachsenen tau-feuchten Ufer des Acheron zu sehen . . .
und hinab in des Hades (Wohnungen)[21] . . .

. . .
. . .

3. Interpretation

Der Gedankengang von V. 7–14 ist in Frg. 97 D noch mit relativer Sicherheit nachzuvollziehen. Hermes[22] kam vormals zu Sappho. Sie sprach ihn in dieser Situation an und trug – unter Anrufung der Persephone[23] – ihm in einer «confessio» ihre Lebensunlust vor. Nichts mehr erfreue sie; vielmehr sei in ihr die Sehnsucht erwacht zu sterben und die taufeuchten Lotos-Ufer des Acheron zu sehen, ihn zu überfahren, um in den Hades hinabzusteigen.

Die innere Verwandtschaft von Frg. 97 D mit Frg. 96 D wurde schon kurz nach der Entdeckung der Berliner Fragmente erkannt. Blass[24] beispielsweise konjizierte – von Frg. 96,2 D ausgehend – den Versausgang in Frg. 97,11 D. Überdies weisen auch die Gesamtanlage und Zeitgestaltung von Frg. 97 D noch gemeinsame Züge mit dem genannten Gedicht auf. An ein verflossenes Ereignis knüpft Sappho wiederum eine Rhesis[25] an. Hermes[26] war zu ihr gekommen. In einer Rede an ihn brachte sie – nun freilich nicht in der Zeitebene, welche durch die unmittelbar vorgegebene Situation bestimmt[27] ist, sondern bei der vormaligen Begebenheit – ihre «confessio» vor. Die Apostrophe des Gottes erfolgt ähnlich wie jene an Aphrodite in Gedicht I 4, I 13 und Frg. 28,2 D. Somit wird Hermes als in der früheren Situation anwesend vorgestellt; die Epiphanie[28] ist also qua vormals unmittelbar im Vollzug gedacht. Vom Eingreifen des Gottes erfährt man in dem Fragment nichts. Lediglich eine recht umfangreiche Rede Sapphos wird kenntlich. – Indes ist mit dieser Konstatierung kein Werturteil gefällt[29].

Nach der Apostrophe des Hermes durch Sappho leitet die Lyrikerin die Anrufung offenbar der Persephone durch eine Negation ein, welche im folgenden Vers (10) anaphorisch wiederaufgenommen und verstärkt wird. Die Anwendung des poetischen Mittels der Anapher einer Verneinung begegnet ebenfalls im ersten Gedicht (I 3) sowie in Frg. 96,25ff. D. Sie erfüllt hier (97) die Funktion einer emphatischen Steigerung, die in dem Begriffspaar «Freude – Sehn-

[21] Schadewaldt [1950] 96; Treu [1963] 76–77.
[22] Page, Kommentar 86; Lidia Massa Positano, Saffo 177; Colonna, ALG 142–143.
[23] Lavagnini, Nuova Antologia 167, 9.
[24] l. c. 478; Diehl, ALG [1936] 60, Apparat 11.
[25] s. a. Frg. 96, 8ff. D.
[26] Zum Phänomen der Epiphanie: Sappho I 5ff. D; s. a. I 4 u. Frg. 28, 2 D, die Anrede.
[27] In Frg. 96, 2 D spricht Sappho die «confessio» unmittelbar aus der Gegenwart des Gedichts.
[28] Page, Kommentar 18; 83; 86; 95; 110 u. ö.
[29] Page, Kommentar 18; 81ff.; 93ff.

sucht» (Unlust – Todeswunsch) ihren Höhepunkt (sehr zeitig) erreicht, um sodann der Ekphrasis Raum zu geben[30]. Rückschließend darf man aufgrund der prononcierten Stellung des Todesmotivs im tontragenden Versvorfeld von Zeile 11 vermuten, daß der zugehörige Gegensatz möglicherweise im Versnachfeld der voraufgehenden Strophe – wie schon DIEHL (ALG 224) annahm – durch einen Verweis auf die Unlust am Leben bezeichnet worden sei.

Der Gedanke der Todessehnsucht – durch die Gestalten des Hermes und der (Persephone) wie auch durch das Motiv der Freudelosigkeit glücklich vorbereitet – leitet zur Unterweltsbeschreibung über. Bezüglich der Ekphrasis äußert HERMANN FRÄNKEL[31]: «Zum greifbaren Bild wird ihr auch die Vernichtung, nach der sie verlangt; sie erscheint ihr als eine verlockend schöne Landschaft, als ein Fluß mit Lotosblüten und grünen, betauten Ufern. Von den Lebenskräften der Lebensmüden werden die düsteren Bezirke doch noch verklärt.» – Hingegen dürfte bei den Details der Schilderung weniger die originäre Imagination der Lyrikerin am Werke sein als vielmehr die allgemeine zeitgenössische Überzeugung, welche auch Sappho teilt. Daß fernerhin die Todessehnsucht nicht als Verlockung zu betrachten ist, sondern als der einzige Weg[31a] aus der «ἄσα», der «satietas», dem Überdruß, der Unlust: der Freudelosigkeit, erhärtet der beteuernde Eingang der «confessio» (8–10). Von einer Verklärung schließlich der «düsteren Bezirke» durch die Lebenskräfte, die Sappho mit dem Bekenntnis der Freudelosigkeit deutlich in Abrede stellt – die Freude als elementarste Lebenskraft gerade fehlt ihr –, kann freilich nicht gesprochen werden.

PAGE hingegen sieht in der Ekphrasis nicht wie FRÄNKEL[32] die bildhafte Manifestation der Realität des Begehrens der Lyrikerin, sondern eher eine Widerlegung der Aufrichtigkeit des Wunsches, zu sterben[33]: «We notice that Sappho is not so preoccupied with her desire to make an end of life that she cannot reflect on such decorative details as the lotus and dew on the banks of Acheron: the expressions in 94.1, τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω, and 31.16, τεθνάκην δ' ὀλίγω «πιδεύης φαίνομ», ring blunt and sincere compared with this sophistication.» – Mit anderen Worten erhebt hier der Kommentator seine kontinuierlich gegen Sapphos Kunst vorgetragenen Anschuldigungen[34]. Da Sappho im Anschluß an die «confessio» der Todessehnsucht eine detaillierte Schilderung der Unterwelt zu geben vermag, besagt das für PAGE, ihr Wunsch sei nicht «sincere»[35]. Nun

[30] KLINGNER, Römische Geisteswelt [1956] 419; ders., Studien zur griech. u. röm. Lit. [1964] 529; s. a. Sappho, Frg. 58, 1ff. D.

[31] Dichtung [1962] 210.

[31a] LESKY, Gesch. d. griech. Lit. [1963] 167.

[32] Indem FRÄNKEL allenthalben das Dasein der Lyrikerin auf nur eine Existenzebene, die Oberfläche, reduziert, gelangt er zu einer Vielzahl pseudo-archaischer und primitivistischer Beobachtungen, welche die Dichtung Sapphos vielfach nur als «amorphe Seelenlosigkeit» verstehen lehren (bes. Dichtung 200–202). Dagegen SCHADEWALDT, Hermes 71 [1936] 363–373.

[33] Kommentar 86.

[34] PAGE, Kommentar 81ff.; 93ff.; 110.

[35] Kommentar 83; GALLAVOTTI, Riv. di filol. class. 94 [1966] 257ff.; ders., Riv. di filol. class. [1965] 135ff.; COSTANZA, Risonanze dell'Ode di Saffo ... da Pindaro a Catullo e Orazio, Messina – Florenz [1950] 10, Anm. 2, bis S. 12.

verstrickt sich indes PAGE mit dieser These in einen inneren Widerspruch. Bezüglich des Todesmotivs in Frg. 2,15f. D gesteht der Kommentator zu[36]: «... there is no doubt about the sincerity ...»; hinsichtlich der Todessehnsucht in Frg. 96,2 D und Frg. 2,15f. D führt er fernerhin aus[37]: «(they) ring blunt and sincere compared with this sophistication». Damit aber bricht PAGES Behauptung von «commonplace» und «pet phrase» betreffs des Todeswunsches der Sappho zusammen: die Mehrzahl der Stellen spricht gegen seine Auffassung. Der einzig verbleibende Beleg, Frg. 97,11 D, tritt damit in eine gewandelte Atmosphäre. Er ist erneut auf seine Ernsthaftigkeit hin zu überprüfen. – Unter Anrufung der (Persephone) hatte Sappho dem Hermes ihre Freudelosigkeit beteuert, sodann ihre Sehnsucht, zu sterben, geäußert. Darauf greift sie über diese Verstellung hinaus, indem sie einzelne Stationen der Wanderung in den Hades schon fiktiv vorwegnimmt und ausgestaltet. Sappho bleibt also nicht bei der Entfaltung ihres Wunsches, zu sterben, stehen; sie nimmt vielmehr dies Begehren so ernst[38], daß sie die Stadien, welche nach der Erfüllung des Begehrens ihrer harren, schon im voraus imaginativ bewältigt. Der Todeswunsch selbst erscheint ihr, da er als Ausgangspunkt für die weiteren Erfahrnisse vorausgesetzt war und nunmehr in den Hintergrund rückt, gleichsam als bereits real erfüllt.

Gerade die Ekphrasis der Unterwelt erbringt den Beleg dafür, mit welcher Ernsthaftigkeit Sappho ihre Sehnsucht verstand und verstanden wissen wollte. Was PAGE als immanentes Argument gegen die «confessio» vorbringen zu können glaubte, erweist sich vielmehr als sinnvolle Fortführung und Bestätigung der Echtheit des Todeswunsches in diesem Fragment, zugleich aber auch – gestützt durch Frg. 2,15–16 D – für Frg. 96,2 D. Das Motiv des Sterbens erscheint folglich in den genannten Oden – trotz der Nuancenunterschiede – unter den Aspekten des Motivaufbaus und der Kompositionskunst betrachtet – sinnvoll und konzinn. PAGES Annahme einer «sophistication» erweist sich als unhaltbar. Seine Depravierung der Kunst Sapphos ist also auch für diese Ode mit Recht zurückzuweisen. Über das ästhetische Urteil des Kommentators hat daher DAVISON[39] treffend geäußert: «... yet it must be said that few lovers of poetry are likely to be satisfied with PAGE's views of Sappho as a poet.» Ähnliche Bedenken trägt auch M. FERNANDEZ GALIANO[40] gegen die Interpretationstendenz von PAGE: «En general, PAGE no parece apreciar suficientemente la calidad poética de Safo.»

Bei MAX TREU – ähnlich wie bei BLASS, BOWRA, SCHADEWALDT[41] u. a. – ist

[36] l. c. 83, Anm. 3.

[37] l. c. 86, die drei letzten Zeilen.

[38] Wie wenig PAGE bereit ist, Sapphos «confessiones» Ernsthaftigkeit zuzuerkennen, belegen S. 83 und S. 82, Anm. 3, des Kommentars.

[39] Class. Rev. 7 [1957] 19–23.

[40] Safo, Madrid [1958] 12, Anm. 23.

[41] BLASS, Hermes [1902] 478f.; BOWRA, GLP [²1961] 192; SCHADEWALDT, Sappho [1950] 95f.

[42] TREU, Sappho [1963] 150; s. a. 213f.

die Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit des Todeswunsches der Sappho vorausgesetzt[42]: «Gott Hermes, der Totengeleiter, ist zu ihr eingetreten als willkommener Gast. Zu ihm spricht sie von ihrer Sehnsucht, die Ufer des Acheron zu schaun und hinabzusteigen in des Hades Haus. Mit den Worten ‹damit nicht jemand . . .› bricht der erhaltene Text ab. Das ist wie ein Ruf nach Vergessen, und Vergessen schenkte der Sage zufolge auch der Sprung vom leukadischen Felsen den Liebenden.»[43] – Für die Annahme, die Todessehnsucht bedeute ein völliges Vergessen-Wollen, ist in V. 16 («damit nicht jemand») freilich eine zu ungewisse Basis gegeben. Überdies erheben sich auch infolge der Verwandtschaft von Frg. 97 D mit Frg. 96 und 98 D Bedenken, Sapphos vormalige Intention im «Vergessen» erfüllt sehen zu wollen; denn gerade gegen das Vergessen wendet sich Frg. 96 D[44]; eben vom Nicht-Vergessen zeugt Frg. 98 D[45]. – Der Wunsch, zu sterben, erfolgte in Frg. 96 D aufgrund des Eintritts eines Ereignisses, das unumgänglich war, dessen Realität aber – Sappho nicht hinzunehmen vermochte. Eine ähnliche Situation spiegelt sich noch in dem Residuum der Freudelosigkeit, des Überdrusses (97,10). Auch hier zieht Sappho im gedanklichen Bereich die gleiche Konsequenz: durch den Tod ist sie dieser Realitäten überhoben[46]. Um einen Ausweg also, nicht um eine Verdrängung durch Vergessen, ist es ihr zu tun. Dergleichen freilich fügt sich schwerlich in die Vorstellung der Fabel des «Sprunges vom leukadischen Felsen».

Treffend ist das Erlebnis der Todessehnsucht bei Lidia Massa Positano[47] nachgezeichnet: «Non sempre tedio della vita vuol dire amore de la morte, e questo ben comprendiamo leggendo S(affo), ove quell'amore, non simulato nè retorico, ma ancor cosi vivo, cosi intenso, riveste di sè la cosa desiderata e la fa bella: rivive alla morte quel desiderio che è morto alla vita.»

Überblickt man das Fragment bezüglich seiner Zeitgestaltung, so heben sich –

[43] Zuntz, Mnemosyne [1939] 93.

[44] Frg. 96, 9 D leitet den Wunsch Sapphos an die «anonyma», zu gedenken, aus deren Erinnerung her: «Gedenke mein; denn du weißt, wie wir um dich besorgt waren.» In Frg. 96, 10f. wird mit der Möglichkeit des Vergessens gerechnet; sie wird indes «prophylaktisch» aufgehoben.

[45] Frg. 98, 2 D läßt gerade noch das In-Gedanken-andernorts-Verweilen kenntlich werden. Die Wendung besagt an sich nur, daß die «Wahllydierin» ihre Gedanken nach Mytilene hinüberrichtet. Das Motiv des Gedenkens kommt durch die Präterita herein. Nachträglich weitet sich erst die Vorstellung zum Phänomen des Erinnerns. In V. 15 ist freilich evident vom Gedenken die Rede. – Wie sehr zudem die Erinnerung ein zentrales Anliegen Sapphos ist, bestätigen Frg. 27, 11 u. 15 a b D; Frg. 58 D; Frg. 59 D; Frg. 116; Frg. 137, 3–4 D; Frg. 146 D; s. Schadewaldt, Hermes 71 [1936] 368–369.

[46] Die Frage, ob Gongyla – wie die «anonyma» (Frg. 96 D) oder die «Wahllydierin» (Frg. 98 D) – Sappho verließ, legt sich zwar nahe, sie kann jedoch nicht entschieden werden. Mit Sicherheit aber hat die Lyrikerin all diese Trennungen nicht als «common events», «conventional occasions» oder dergleichen (Page, Kommentar 83 u. ö.) empfunden. Das belegen ihre «confessiones» zwingend.

[47] Saffo, Collana di studi greci, Neapel [1945] 177ff., bes. 179; Fränkel, Dichtung [1962] 210.

wie in Frg. 96 D, 98 D oder I D verschiedene Schichten voneinander ab. In den Versen 6–8 ist von der früheren Epiphanie des Hermes die Rede. Aus dieser Zeitdimension löst Sappho sodann mittels der dramatischen Technik der Rhesis die zeitliche Ebene des Präsenz heraus (8ff.), in der Sappho ihr persönliches Empfinden anklingen läßt. Zugleich gestaltet sich dadurch die äußere Situation der Parusie des Hermes als poetischer Hintergrund, mit dem die detaillierten Aussagen Sapphos ein nuancenreiches Spannungsfeld aufzubauen vermögen. War im Eingang der Rede der Lyrikerin zunächst Hermes angesprochen, sodann auf (Persephone) verwiesen, so klingen, nachdem das Todesmotiv über die gegensätzlichen Vorstellungen in V. 10 und 11 hereinbezogen worden war, in den Zeilen 12/13 und 14 die Bereiche an, auf welche sich die Funktionen der genannten Gottheiten erstrecken: die Wegstrecke zur Unterwelt im «Acheron» sowie das Reich der Persephone in der Vorstellung des Hades.

Den stärksten Kontrast in dieser Ode bilden freilich die Gedankenbereiche der makaristischen Erwähnung der Göttin des Hades und Sapphos Selbstschilderung. Während die Herrscherin der trostlosesten Daseinssphäre als glückselig gekennzeichnet wird, bekennt Sappho von sich innere Leere, Verdruß, Freudelosigkeit. Dieser Gegensatz begegnete in ähnlicher Schärfe bereits im ersten Gedicht (I 13 u. 15), wo Sappho Aphrodite nach deren Epiphanie apostrophiert und – ebenfalls in einer «confessio» – ihr eigenes Leid enthüllt hatte. Auch in Frg. 2 D hatte die Lyrikerin sich vergleichbarer poetischer Mittel bedient. Nach dem makaristischen Preis auf den «anonymus» (2,1–2) ließ Sappho in der Ekphrasis der Pathographie ihr eigenes Empfinden – mehr verhüllend als enthüllend – kenntlich werden, das im Gegensatz zur Göttergleichheit des «anonymus» Sapphos Dasein in die Todesnähe rückte, dort ansichtig machte. Diesen Motivgestaltungen verwandt ist in Frg. 97 D – wie angedeutet – der Makarismos in V. 9 und das Moment der Todessehnsucht in V. 11. Jenes trostlose Reich der Persephone erscheint nun der Lyrikerin als begehrenswert, als dem Leben vorzuziehen[48].

Aus den kontrastierenden Berechnungen heraus wird mit einem Höchstmaß an Mittelbarkeit, an empfindsamer Epoché und Verhaltenheit, die innere Not,

[48] Die Darstellung des Vorzugs, den ein Phänomen vor einem anderen verdient, baute Sappho in Frg. 27, 17 a b D ähnlich auf. Dort freilich handelte es sich um einen eindeutig positiven Vergleich: «welcher Vorrang auch immer die Wagen der Lyder verdienen mögen – ich möchte lieber das anmutige Schreiten und das Leuchten des strahlenden Antlitzes der Anaktoria sehen.» Hier dagegen (97, 10ff.): «An nichts freue ich mich noch – zu sterben aber begehre ich und die taufeuchten Lotos-Ufer des Acheron zu sehen.» Bedenkt man, daß für den Griechen «das Licht sehen» «leben» heißt, so ist der Wunsch Sapphos im ersteren Fall (Frg. 27) verständlich; im zweiten (Frg. 97) hingegen kehrt Sappho die herkömmliche Vorstellung um: den Acheron zu sehen, bedeutet ihr nun «leben». – Ähnlich wird in Frg. 98, 8ff. D der Einbruch der Nacht, der Mondaufgang, als Tagesanbruch gezeichnet (das Epitheton ornans der Heos ist auf die Selene übertragen): die Nacht wird als «Tag der Sehnsucht» interpretiert.

welche eine konkrete Situation für Sappho heraufführte, transparent. Noch an den «Trümmern dieser Ode» wird die spannungsvolle und bezugreiche glückliche Anlage des Kunstwerks im Ansatz kenntlich. SCHADEWALDTS[49] hohes Lob auf das Lied scheint gerechtfertigt[50].

[49] Sappho [1950] 95.
[50] PAGE, Kommentar 110f.; Lexikon der Alten Welt, Zürich [1965] Sp. 2699f., Artikel «Sappho» von E.-M. VOIGT (E.-M. HAMM).

DAS CONFESSIO-GEDICHT
(Frg. 96 D)

1. Text

1 [............................]
2 τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω.
3 ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν

4 πόλλα καὶ τόδ' ἔειπ[έ μοι]·
5 «ὤιμ' ὡς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν,
6 Ψάπφ', ἦ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω».

7 τὰν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμαν·
8 «χαίροισ' ἔρχεο κἄμεθεν
9 μέμναισ', οἶσθα γάρ, ὤς σε πεδήπομεν.

10 αἰ δὲ μή, ἀλλά σ' ἔγω θέλω
11 ὄμναισαι, [σὺ] δ[ὲ λά]θεαι [1]
12 ὄσ[σα μόλθακα] καὶ κάλ' ἐπάσχομεν· [2]

13 πόλ[λοις γὰρ στεφάν]οις ἴων [3]
14 καὶ βρ[όδων κρο]κίων τ' ὔμοι [4]

[1] SCHUBART, SB Berlin [1902] 195ff.; MASSA POSITANO, Saffo, Collana di studi Greci, Neapel [1945] 131; EIGENBRODT, Sappho [1952] 18–19; REINACH, Nouveaux Fragments de Sapho, REG 15 [1902] 63; WILAMOWITZ, Sappho und Simonides [1913] 49; LOBEL, Sapphus Mele [1925] 49; EDMONDS, Lyra Graeca [²1928] 242; LAVAGNINI, Nuova Antologia [1932] 162; SCHADEWALDT, Hermes 71 [1936] 368; DIEHL, Anthologia Lyrica Graeca [²1936] 59; BOWRA – MORWITZ, Sappho [1936] 38f.; THEANDER, Eranos [1937] 55; ZUNTZ, Mnemosyne III, 7 [1939] 84 u. 91; MASSA POSITANO, Saffo [1945] (131) 176; HAUSMANN, Erwachen [1949] 82; RÜDIGER, Griechische Lyriker [1949] 94; SCHADEWALDT, Sappho [1950] 114; EIGENBRODT, Sappho [1952] 18; SNELL, Entdeckung des Geistes [³1955] 113; STAIGER, Sappho [1957] 22; PAGE, Kommentar [²1959] 75; REINACH – PUECH, Alcée – Sapho [1960] 263; BOWRA, GLP [1961] 190; FRÄNKEL, Dichtung [1962] 202; GALLAVOTTI, Saffo [³1962] 121; COLONNA, ALG [⁶1963] 141; TREU, Sappho [³1963] 74; LOBEL – PAGE, PLF [²1963] 75; BAGG, Arion III, 3 [1964] 57; BARNSTONE, Sappho [1965] 22; KONIARIS, Philol. 109 [1965] 35; KONIARIS, Hermes 95 [1967] 265ff.; TREU, Sappho [⁴1968] 74; PAGE, LGS [1968] 112; H. DILLER, Kl. Schr. [1971] 71.
[2] s. o. Anm. 1; DEL GRANDE, Phorminx [⁴1959] 125; ZUNTZ, Mnemosyne [1939] 84–86 u. 91; PAGE, Kommentar 76.
[3] SCHUBART, SB Berlin [1902] 198–199; ZUNTZ, Mnemosyne [1939] 91, 12; WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 49.
[4] SCHUBART, SB Berlin [1902] 198–199; s. o. Anm. 1.

15 κὰν[θρύσκων] πὰρ ἔμοι παρεθήκα⟨ο⟩ · [5]
16 καὶ πό[λλαις ὐπα]θύμιδας [6]
17 πλέκ[ταις ἀμφ' ἀ]πάλαι δέραι [7]
18 ἀνθέων ἔ[βαλες] πεποημέναις · [8]

19 καὶ πόλλωι [. . . . . .] μύρωι
20 βρενθείωι . [. . . . . . .]ρυ[. .]ν
21 ἐξαλείψαο κα[ὶ βασ]ιληίωι · [9]

22 καὶ στρώμν[αν ἐ]πὶ μολθάκαν
23 ἀπάλαν πα. [. . . . . . .] . . . ων
24 ἐξίης πόθο[ν . . . .] . νίδων · [10]

25 κωὔτε τις [. . . . . οὔ]τε τι
26 ἶρον οὐδ' ὐ[. . . . .]
27 ἔπλετ', ὄππ[οθεν ἄμ]μες ἀπέσκομεν · [11]

28 οὐκ ἄλσος . [. . . . .] . ρος
29 [. . . . .] ψόφος
30 [. . . . .]οιδιαι [12]

31 [. . . . .]

2. Übersetzung

. . .
gestorben zu sein aber wünsche ich aufrichtig.
Vielmals schluchzend verließ sie mich,

und sie sagte mir noch:
«Weh mir, wie Schreckliches haben wir erlitten,
Sappho, wahrlich, nur wider Willen verlasse ich dich.»

Ihr aber antwortete ich dann:
«Lebe wohl, so geh' denn und denke an mich;
denn du weißt, wie wir für dich sorgten.

[5] Rzach, Hesiodus [1958] 31, 576; Lobel, Einleitung zur Alkaios-Ausgabe [1927] 82; Pfeiffer, Gnomon 2 [1926] 313ff., bes. 318.
[6] Bergk, PLG III 105, Frg. 46, textkrit. App.; Lobel – Page, PLF [1963] 75; Diehl, ALG IV 59; s. o. Anm. 1.
[7] Athenaios XV 674 d, Kaibel [1962] 490. [8] Theander, Eranos 34 [1936] 58.
[9] Athenaios XV 690 e, Kaibel [1962] 527, Zeile 20; Pfeiffer, Gnomon 2 [1926] 315; Lobel, Sapphus Mele 77, Nachtrag vom 10. 8. 1925.
[10] Lobel – Page, PLF [1963] 76; Fernandez Galiano, Safo, Madrid [1958] 60, Fußnote 214; Page, Kommentar 10, Fußnote 19; S. 79/80, Fußnote 21; Theander, Eranos 34 [1936] 60ff.; Zuntz, Mnemosyne [1939] 89f.
[11] s. o. Anm. 1.
[12] Wilamowitz, Sappho und Simonides 48; Bowra, Class. Rev. 51 [1937] 13; Diehl, Anthologia Lyrica Supplementum [1942] 38, zu Frg. 96, 20; Schadewaldt, Hermes 71 [1936] 364, Fußnote 2; Zuntz, Mnemosyne [1939] 92.

Und wenn nicht, dann will ich dich
erinnern; du vergißt doch,
wieviel Zartes und Schönes wir erlebten;

denn viele Kränze von Veilchen
und Rosen und Krokussen zugleich
und von Zerbel hast du dir bei mir umgelegt;

und viele aus Blüten gefertigte,
geflochtene Girlanden hast du dir
um den zarten Hals geschlungen;

und mit viel Myrrhe und Narde salbtest du
. . . [13]
und mit Königsöl;

und auf zartem Lager
. . . [14]
hast du die Sehnsucht gestillt . . .

und weder einen . . . noch ein
Heiligtum, auch nicht . . . gab es,
von dem wir fernblieben;[15]

nicht ein Hain . . . [16]

3. Interpretation

Als historischer Raum, auf dem die Ode Sapphos aufruht, wird – trotz des Verlusts des Einganges dieses Gedichts – die Trennungs-, die Abschiedssituation transparent[17]. Etliche Zeit zwischen jenem Geschehnis und der unmittelbar vorliegenden Gegenwart Sapphos ist freilich schon verstrichen, dennoch aber ist der Trennungsschmerz der Lyrikerin frisch geblieben – oder vielmehr: ihr jetzt recht eigentlich erst bewußt geworden[18]. Das Fragment hebt an mit der «confessio» Sapphos, sie wünsche aufrichtig, tot zu sein[19]. Ob in der Aussage dieses Begehrens «δ(έ)» eine Gegenposition zu dem verlorenen Anfang des Gedichts aufbaut oder sich als Anreihung einfügt, kann nicht zwingend entschieden wer-

[13] s. o. Anm. 1.
[14] Colonna, L'Antica Lirica Greca [[6]1963] 142; Barnstone, Sappho [1965] 22; Wilamowitz, Sappho und Simonides 48.
[15] Gallavotti, Saffo e Alceo I 122, 24; Page, Kommentar 80, 2; vgl. Schadewaldt, Hermes [1936] 364; Romagnoli, I Poeti Lirici IV 2; Terpandro, Alceo, Saffo [1942] 269; Hamm, Grammatik [1958] 27, § 55a; S. 224, Sp. 2; Schadewaldt, Sappho 115.
[16] s. o. Anm. 1.
[17] s. o. Anm. 1; Lesky, Gesch. d. griech. Lit. [[2]1963] 169.
[18] Schadewaldt, Hermes 71 [1936] 371, Fußnote 1; bes. Page, Kommentar 83, Fußnote 3.
[19] Schadewaldt, Die Antike 9 [1933] 282–302, bes. 284 u. 296.

den[20]. Die Stimmungsbewegung nun, die in dem prononciert in den Verseingang gerückten Wunsch «τεθνάκην» und der am Zeilenende ebenfalls betont angeführten Aussage des Sehnens (vgl. Frg. 97,11 D), des Wollens, einen ihrer Extrempunkte kenntlich werden läßt, reduziert Sappho in dem nächsten Vers auf das oftmalige Schluchzen ihres Mädchens bei dem historischen Ereignis des Abschiednehmens. Faktisch betrachtet aber stellt sich die Ausführung in V. 3ff. als implizite Begründung für Sapphos «confessio» dar. In der Erinnerung an jenes frühere Geschehen beteuert sie die Aufrichtigkeit und Untrüglichkeit ihres Wunsches.

Während bislang die Interpretationen an der Realität und Ernsthaftigkeit dieses Geständnisses keinerlei Zweifel geäußert hatten, zeichnet sich für PAGE eine zweite Möglichkeit des Verständnisses ab, welcher er der herkömmlichen Auffassung gegenüber den Vorzug zu geben geneigt ist. WILAMOWITZ betrachtete die Aussage Sapphos (2) als «bitter ernst» gemeint[21]. Sappho sei – so fährt er fort – von der Erfahrung überwältigt, «daß all ihre Sorgfalt und Liebe von den Mädchen, die sie in die Musenkünste eingeführt» habe, «so bald völlig vergessen» werde. Bezüglich WILAMOWITZens Ansicht von der «Vergeßlichkeit» der Mädchen wird noch zu fragen sein, ob deren Vergessen gleichsam einen Dauerzustand in sich einbeschließe oder ob es nicht vielmehr lediglich auf den Zeitpunkt des Abschieds einzugrenzen sei. – Ähnlich urteilt SCHADEWALDT[22]: «Daß sie (sc.: Sappho) tief leidet, sagt sie am Anfang – (schwerlich wird dieser Anfang sich weit zurückerstreckt haben)»; oder später: «Das Mädchen litt, aber doch nicht so tief, wie jetzt Sappho leidet»[23]. – BOWRA hebt von der Konvention des Todeswunsches in der hellenistischen Liebesdichtung die Aussage Sapphos als echte Emotion ab: «... we feel that when Sappho says it (V. 2 D), she means it. Her words are so unadorned that we take them literally and believe her when she claims to speak ἀδόλως»[24]. «Ex silentio» darf man die gleiche Auffassung der Realität des Wunsches der Sappho bei der Mehrzahl der Herausgeber, Übersetzer und Interpreten, soweit sie nicht die «confessio» auf das Mädchen beziehen, erschließen[25].

Wenn PAGE hingegen dies Verständnis des Bekenntnisses der Sappho als nur eine der beiden grundsätzlichen Erklärungsmöglichkeiten betrachtet und letztlich als die weniger wahrscheinliche fallenläßt, dann freilich aufgrund einer sehr kritisch-reflektierten Analyse des ganzen Fragments, die hier vorausgreifend kurz überblickt sei, da sie sich für die Gesamtinterpretation als von erheblicher Bedeutung erweisen wird.

[20] Mit der fortschreitenden Ekphrasis der Erinnerungsdetails wird ein «crescendo» der Freude des früheren Erlebens vernehmlich.
[21] Sappho und Simonides 50.
[22] Hermes 71 [1936] 370. SCHADEWALDT schließt sich in der Vermutung über die mögliche Länge des verlorenen Eingangs (wenige Verse) JURENKA an: Zeitschrift Österr. Gymn. 53 [1902] 291.
[23] Hermes 71 [1936] 370.
[24] GLP [²1961] 192.
[25] TREU, Sappho [⁴1968] 157f.; COLONNA, ALG 140.

PAGE unterscheidet bei seiner Erklärung zwei Sinnproblematiken dieses Gedichts. Der «äußere Sinn» (superficial meaning) sei klar zu erfassen. Sappho gebe eine Beschreibung des Augenblicks der Trennung. Die Freundin nehme nur gegen ihren Willen Abschied, so daß die Dichterin sie mit der Erinnerung an das gemeinsame Glück tröste. – Der «innere Sinn» (inner meaning) – wie auch die Stimmung, die Sappho reflektiere, sei hingegen nur schwer in den Griff zu bekommen. Für PAGE stelle es sich folgendermaßen dar: Sappho kontrastiere wohlüberlegt ihr eigenes Verhalten mit dem ihrer Freundin. Sie (Sappho) sei selbst beherrscht (self-controlled), könne ausgiebig (at length) und offensichtlich in aller Ruhe (with apparent calm) Ratschläge erteilen, könne über den Trost der Erinnerung reflektieren. Demgegenüber sei das Mädchen verzweifelt, vermöge es nur die Schrecklichkeit der gegenwärtigen Situation auszusagen. Ein weit größerer Kontrast sei zwischen der damaligen Haltung Sapphos und ihrer jetzigen offenbar. War sie ehedem beherrscht und der Situation überlegen: die Trostspenderin für das Mädchen –, so bekenne sie nunmehr Gram und Kummer, welche größer seien als die ihrer Freundin bei der Trennung. Diesem Empfinden helfe sie hingegen jetzt durch die Erinnerung an ihre eigenen Worte ab. Das wenigstens seien die intendierten Untertöne, so meint PAGE. Zu fragen verbleibe allerdings dabei, ob diese Zeichnung persönlich oder konventionell sei. PAGE erklärt sodann, man müsse mit der Möglichkeit rechnen, daß dieser Gedichtstypus, da Abschied und Trennung in Sapphos Leben alltäglich sei (common events), eher die Konventionen eines Kreises als – und hierin weicht der englische Kommentator von seiner Tendenz der Interpretation der Gedichte 1 und 2 D ab, von seiner Perspektive, aufgrund deren er den genannten beiden Oden den Vorrang vor den übrigen Kunstwerken der Sappho zuerkennen zu müssen glaubte[26]: der «reflection of intensely ardent emotions» und der «passion of spirit» – daß der erwähnte Gedichtstypus also eher die Konventionen eines Kreises als die Empfindungen des Herzens eines Individuums gestalte. – PAGE hält ferner die Worte, in denen Sappho den Todeswunsch ausspreche, eher für Gemeinplätze und Lieblingsphrasen der Sprache im Kreis der Lyrikerin. Der eigentliche Zweck «of the long list of girlish pleasures» sei nicht mehr zu ermitteln. Er erscheine als reichlich konventionell, treffe auf die scheidende Freundin ebenso wie auf jedes andere Mädchen des Kreises zu (trage also keine individuellen Züge). Vielleicht sei Sappho unglücklich gewesen, habe sich wirklich an der Erinnerung getröstet; vielleicht aber sei sie darauf bedacht gewesen, ihre Zuhörerschaft mit dieser Beschreibung zu unterhalten. Der Abschied dürfte wohl nicht mehr als eine konventionelle Gelegenheit für diese Ekphrasis abgegeben haben. Mit diesem rein literarisch-herkömmlichen Zweck, der Unterhaltung der Zuhörerschaft der Lyrikerin, seien die summarische Erzählung von der Trennung, der Selbstbeherrschtheit Sapphos – und der beachtliche Umfang der Beschreibung sowie die innere Ruhe der Dichterin leicht in Einklang zu bringen.

[26] PAGE, Kommentar 110.

Die Tendenz, von der die Erläuterungen PAGEs deutlich als bestimmt zu begreifen sind, wird ansichtig in einer konstatierenden Beobachtungsweise, welche die Einzelphänomene klar zu erfassen sucht. Unter dieser Blickrichtung stellt PAGE die Länge der Ekphrasis heraus, die Selbstbeherrschtheit, Fassung und innere Ruhe Sapphos. Indem er jedoch nicht hinter diese Gegebenheiten zurückfragt, nicht ihre poetisch-intentionale Stellung zu der «confessio» im Eingang des Bruchstücks zu ermitteln versucht, sieht er sich genötigt, die Ausführung in V. 2 auf der gleichen gedichtimmanenten Schicht wie die spätere Beschreibung zu lokalisieren[27]. Dann freilich – hebt man die Länge der Schilderung[28] Sapphos (13ff.), ihre Gefaßtheit und Ruhe hervor – müssen sich Bedenken gegen den einen kurzen Verweis auf die Realität und Ernsthaftigkeit (2) der individuellen Empfindung Sapphos einstellen. Das Übergewicht der «descriptio» spricht entschieden gegen die «buchstäbliche Ehrlichkeit» der Aussage des Geständnisses. – Demzufolge liegt es auf der Hand, die Beteuerung in V. 2 auf ihren Modus hin zu untersuchen. Durch die Parallelen in Frg. 2,15 D, Frg. 97,11 D vergewissert – auf die «Herkömmlichkeit der Wendung» zu schließen, wirkt nachgerade legitim. Doch wird es bei einer derartigen Beobachtung erforderlich, die Vergleichsstellen einer genaueren Überprüfung zu unterziehen.

In einer Fußnote seines Kommentars bemerkt PAGE zu der Erwägung einer zweiten Möglichkeit der Erklärung des ersten erhaltenen Verses dieses Fragments – einer Alternative, welcher PAGE den Vorzug gibt: man dürfe den Todeswunsch Sapphos nur als «commonplace, a pet phrase» werten – in dieser Anmerkung also notiert PAGE bezüglich des Todesmotivs in Frg. 2,15f. D: «... there is no doubt about the sincerity, but there she is stating a fact, not a wish». Indem also PAGE einen der beiden Belege bei Sappho «qua Faktum» eliminiert, vermag er die These, in Frg. 96,2 D sei eine «pet phrase» verwendet, «a commonplace ... in the speech of her society» mit lediglich einer Stelle zu sichern; dann aber erheben sich ernsthaft methodische Bedenken gegen ein derartiges Vorgehen. Während eine der beiden möglichen Stellen sich nicht dem Kozept fügt, somit bereits eine Ausnahme bildet, dürfte der Hinweis auf Frg. 97,11 D eine freilich zu schmale Basis abgeben, als daß man darauf die gewagte These einer «Privatterminologie» aufzubauen den Mut fassen sollte.

Überdies ist es sehr die Frage, ob der letzte Beleg so sicher einen nicht aufrichtig gemeinten Todeswunsch zum Ausdruck bringt, wie es bei PAGE[29] den Anschein haben will. Auf S. 86 des Kommentars wird Frg. 97,11 D freilich als «sophistication» bezeichnet; zieht man hingegen den spärlich erhaltenen Umtext dieses Bruchstücks mit heran, so hebt sich noch deutlich der Zweck des Todeswunsches der Sappho ab; die Lyrikerin möchte sterben und die «taufeuchten Lotosgestade des Acheron sehen ...». An dieser Stelle wird – anders als in Frg. 96,3ff., wo man zu Recht von einer Reflexion über die gemeinsame Vergangenheit sprechen dürfte – nicht über irgendein inhaltlich motiv-fremdes

[27] PAGE, Kommentar 83.
[28] PAGE, Kommentar 18.
[29] Kommentar 83 u. 86.

Sujet reflektiert[30]. Sappho macht vielmehr Ernst mit ihrer Todesvorstellung: sie äußert nicht etwa blaß das Begehren, um sich sodann neuen Gedankenbewegungen zuzuwenden, sondern konkretisiert ihr Sehnen, läßt es – soweit der Kontext noch zu erkennen gewährt – klare Konturen gewinnen. Gerade hierin schlägt sich die Echtheit ihres «ἵμερος» eindrücklich nieder. An dieser Stelle also von «sophistication» sprechen hieße den Umtext verkennen –, Sappho zudem anachronistisch lokalisieren. Nichts aber liegt der Zartheit und Scheu Sapphos ferner denn Sophismata in einer «confessio» –, zumal an deren Aufrichtigkeit gerade aufgrund der Parallelstellen nicht zu zweifeln ist. – War also – wie bereits zu sehen[31] – einzig der Beleg aus Frg. 97,11 D als mögliche Interpretation des Todeswunsches der Sappho – qua «commonplace, pet phrase in the speech of her (sc.: Sappho's) society» bei PAGE übriggeblieben, so gibt sich auch dieser Ort als aufrichtig gemeint zu erkennen auf: «there is no doubt about the sincerity»!

Wenn man somit auch PAGEs Interpretation in diesem Fall nicht zu teilen sich genötigt sehen wird, so steht dennoch außer Zweifel, daß gerade der genannten Auslegung das Verdienst zukommt, durch ihre provozierende Kritik ein schärferes Erfassen sapphischer Dichtung – im Sinne des herkömmlichen Verständnisses (WILAMOWITZ, SCHADEWALDT, BOWRA u. a.) – ermöglichen zu können.

Die ersten Worte von Frg. 96 D zeigen sich nunmehr – durch die Parallelstellen gesichert – als gerade so ernsthaft und ehrlich gemeint, wie Sappho selbst sie «clare et distincte» verstanden wissen wollte. War der Inhalt des Wunsches ganz in den Eingang des Verses gerückt, so begegnet die formale Ausgestaltung des Begehrens erst im Tonfeld des Versschlusses: «θέλω». – In welchem Intensitätsbereich dieser Begriff zu lokalisieren ist, vermag ein Vergleich mit Sappho I 17 D zu veranschaulichen. Dort erstrebte Sappho «rasenden Herzens» die Erfüllung eines Wunsches[32]. Eine ähnliche Leidenschaftlichkeit der Empfindung schwingt auch in Frg. 96,2 D mit. Während also der erste

[30] Wenn es sich in den Versen, Frg. 96, 13ff., um inhaltlich motiv-fremde Gedanken handelt, so bezieht sich diese Formulierung lediglich auf die Faktizität der Aussage. Damit ist keine poetisch-intentionale Beziehung zwischen dem Todeswunsch und der nachstehenden Reflexion (V. 2 u. 13ff.) bestritten.
[31] s. o. Anm. 29.
[32] Begegnen in Sappho I 15ff. D die Motive des Rufens (I 16), des leidenschaftlichen Verlangens (17/18), der Erfüllung eines Wunsches (26/27) und des Kampfes (27/28), so kehren sie alle in Frg. 84 D wieder: die Vorstellung des Rufens (84, 4), des Verlangens (2 u. 6), der Erfüllung eines Anliegens (1, 3 u. 6) und des Kämpfens (7). An beiden Stellen findet sich zudem das «θῦμος»-Motiv (I 4, 18 u. 27; Frg. 84, 5 D). Das «θέλην»-Motiv ist an beiden Orten doppelt verwendet (I 17 u. 24; Frg. 84, 2 u. 6); die gleiche Beobachtung gilt ebenfalls für Frg. 25 D (25, 3 u. 9). Auch dort gebraucht Sappho das «θῦμος»-Motiv (25, 3; vgl. I 17/18); ebenso das der «Vollendung eines Wunsches» (24, 4; vgl. I 26/27), der «λύσις» (25, 5; vgl. I 25/26). – Gemeinsame Gedanken zwischen Frg. 96 und I D sind in der Vorstellung des Leidens anzutreffen (I 15; vgl. 96, 5 D), in der Anrede an Sappho (I 20; vgl. 96, 6), in dem zweimaligen Ausgestaltung des «θέλω»-Motivs (I 17 u. 24; vgl. 96, 2 u. 10), in dem

erhaltene Vers der Ode mit einem eindrücklichen «maestoso» anhebt, wechselt die Gedankenbewegung in dem nächsten Vers «decrescendo»-artig aus der unmittelbaren poetischen Gegenwart in die erinnerte Vergangenheit herüber[33]. Faktisch begründend fügt sich diese Aussage (3) ein: unter häufigem Schluchzen nahm das Mädchen Abschied von Sappho. Die Worte, welche die Scheidende noch zu sprechen vermochte, erscheinen fast als von Tränen erstickt. Lediglich eine Klage, die Apostrophe, und eine Beteuerung hervorzubringen, ist es imstande. Die gesamte Trennungssituation ersteht vor ihr als ein Erleben, das sie (die «anonyma») einzig als innerste Not mit tiefstem Erwehren und – letztlich ohnmächtigem – Widerstreben zu empfinden vermag. Dies Geschehnis, das in den ersten Zeilen mehr angedeutet als entfaltet wird, nachvollzieht Sappho in rein geistiger Sublimation. Die Schranken der konkreten Situation, räumliche oder zeitliche Distanz, entfallen: in Sappho selbst ersteht das vormalige Geschehen. Die Intensität des Nachvollzugs fand ihren Niederschlag in dem aufrichtigen Todeswunsch. Sapphos Empfinden schreitet somit noch über jenes der Freundin hinaus. Nicht etwa inneres Erwehren, Leid oder Tränen nötigt das Widerfahrnis der Trennung der Lyrikerin ab: als Reaktion verbleibt ihr einzig die Sterbenssehnsucht. – Mit diesem Phänomen hat Sappho die unmittelbar vorgegebene Gegenwart ausgefüllt. Alles daran Anknüpfende liegt – unter der Perspektive der zeitlichen Dimensionalität betrachtet – schon zurück, wird aber – jeweils im Rückgriff erst als poetisch später angeschlossen – dem Raum dieses Gedichts eingefügt; d. h.: dichterische Abfolge der Ereignisse und deren historische Entwicklung sind in der poetischen Gestaltung Sapphos umgekehrt angeordnet; was chronologisch älter ist, folgt erst später.

Es war bereits davon zu sprechen, daß das «decrescendo» des Emotionalen schon in V. 3 D kenntlich wurde. Auch die Motiv-Wiederaufnahmen, welche in dieser Ode verbatim leichthin ansichtig werden, veranschaulichen als künstlerische Mittel, die Sappho gleichsam als Interpretationsverweise einsetzt, diese Bewegung im Bereich der gedichtimmanenten Stimmungsentwicklung. Bei der ersten Hereinbeziehung des Trennungsmotivs (3) schilderte Sappho die Gemütsverfassung des Mädchens sehr eindrücklich («ψισδομένα [πόλλα]»)[34]. In den Abschiedsworten der Freundin hingegen wird dem gleichen Motiv nur mehr die Bestimmung beigegeben, das Mädchen gehe wider seinen Willen, mit innerem Erwehren. Sie geht indes. Ein «Bleiben-um-jeden-Preis» zeichnet sich ihr als Möglichkeit nicht ab. – Hatte Sappho ihren Wunsch mit dem Verweis auf dessen Untrüglichkeit und Realität prononciert, so beteuert freilich auch das Mädchen die unbestreitbare Wirklichkeit ihres inneren Widerstrebens (6), eines Wider-

«Gruß» (I 13; vgl. 96, 8), in der Gegebenheit des Verlassens (I 7; vgl. 96, 3 u. 6), der Perspektive des Rückblicks auf die Vergangenheit (I 5ff.; vgl. 96, 3ff. u. 96, 10ff.).

33 SCHADEWALDT, Hermes 71 [1936] 364; ders., Sappho [1950] 115.

34 Umfaßten die Bemerkungen zwischen den «Rheseis» «anfänglich» (3–4) noch die Erwähnung psychischer Phänomene (3–4a), so enthält der nächstfolgende Übergang zwischen den «Rheseis» lediglich die «nüchterne» Einführung der «Antwort» Sapphos.

strebens[35] jedoch, durch das die äußere Situation – die Trennung – nicht gewandelt wird.

Bis V. 6 D hat Sappho die Vorstellungen des «Wollens» und «Beteuerns», des «Leidens» und «Verlassens» in ihrem dichterischen Wirkungszusammenhang einem «motiv-inhärenten» Abschluß zugeführt. Was die Lyrikerin rückschauend sich in Erinnerung rief (3b), tritt jetzt als Geschehen in den poetischen Vordergrund dieser Ode (6b): die Trennung. – Während die «confessio» (2) aus der unmittelbaren Gegenwart des Gedichts heraus gesprochen wurde, leitete der Rückblick (3 u. 4) aus dieser Zeitdimension in die Vergangenheit herüber. Präteritum (3) und Aorist (4) lassen sie ansichtig werden. In der temporellen Dimension der Vergangenheit eröffnet sich sodann erneut – durch die «Rhesis» des Mädchens – die Perspektive der Gegenwart (6), d. h.: das vormalige Geschehen wird unmittelbar transparent gemacht. Als poetisches Mittel dieses Übergangs findet wiederum (wie in Sappho I 15) das Perfekt[36] Verwendung, welches von den voranstehenden Vergangenheitstempora zum Präsenz herüberleitet. – Die beiden «Rheseis» (5/6 u. 8ff.) werden darauf lediglich von einer knappen Zwischenbemerkung unterbrochen, welche Sappho als Gesprächsteilnehmerin des Mädchens in der vormaligen Situation einführt[37]. – Zeigte sich der erste Teil des Fragments von der «confessio» Sapphos bis zur «Klage des Mädchens» als in sich geschlossene Einheit, so erhebt sich nunmehr die Frage nach dem Anschluß – nicht im formal-äußerlichen Bereich[38] der Struktur, sondern in der Sphäre der Motiv-Verknüpfung.

Die direkte innere Berührung des voraufgehenden Teils mit der umfangreichen Rede Sapphos ist zunächst in der Situation vorgegeben. Durch den Gruß versucht die Lyrikerin, das nur wider seinen Willen scheidende Mädchen in seinem Leid aufzurichten. Und indem sie die Freundin bittet, nun zu gehen, greift sie zugleich über den Abschiedsmoment hinaus in die Zukunft, in der das Mädchen die Erinnerung bewahren möge, wie Sappho fortfährt. – Sie formuliert freilich nicht «. . . gedenke mein, denn du weißt, wie ich für dich sorgte», sondern sie erweitert den Rahmen der Personalgestaltung, in welchem sich bislang die Kräftelinien bewegten, über die Bipolarität der Ich-Du-Beziehung hinaus, indem sie die gesamte personale vormalige Umgebung mitanklingen läßt[39]: «. . . denn du weißt, wie wir für dich sorgten.» – Zugleich aber hat

35 Die Versicherung des inneren Erwehrens (6), des Nicht-Wollens, trifft etwa die Situation von Sappho I 24. Wäre die verbate Entsprechung im «θέλω»-Motiv zwischen Sappho I und Frg. 96 D in den Versen I 17 u. 24 sowie 96, 2 u. 10 anzusetzen, so die inhaltliche stärker zwischen I 17 u. 24 und 96, 2 u. 6.

36 Die künstlerischen Mittel sind in Sappho I 15 und Frg. 96, 5 auffällig parallel.

37 Daß Sappho als in der vormaligen Situation sprechend erscheint, stellt eine weitere Parallele zu «Sappho I 15ff.» dar.

38 Der glatte Übergang ist auf dieser Ebene eindeutig durch die Antwort der Lyrikerin gegeben (7).

39 Diese Motiv-Erweiterung bereitet die folgende Ekphrasis der Umwelt des Mädchens vor. Zugleich aber steht sie in bezug zu V. 12, zu dem – überleitend – sie den Gedanken von V. 5 in sein positives Pendant verkehrt.

Sappho gemäß ihrer Scheu und Verhaltenheit sich selbst einer größeren Einheit integriert, das persönliche Sich-verpflichtet-Fühlen des Mädchens ihr (Sappho) gegenüber ausgegrenzt[40]. Einzig der Wunsch der Lyrikerin, die scheidende Freundin möge an sie (Sappho) denken, bleibt als persönlicher, die Trennung (wie Sappho bittet und hofft) überdauernder Bezug bestehen[41]. Die Erinnerung also tritt als neues Motiv in den poetischen Raum dieses Gedichts ein; zunächst eine Bitte an das Mädchen, der es in der Zukunft geneigt sein möge (als solche erwächst dieser Wunsch unmittelbar aus dem Motiv des Abschieds) – formal betrachtet: gleichsam der zweite Teil des Abschiedsgrußes[42]; kompositionsinhärent gesehen zugleich aber auch die Vorbereitung für das Motiv des Erinnerns in Zeile 11, welches die Ekphrasis der Verse 13ff. hereinnimmt: die Schilderung der gemeinsamen Vergangenheit vor der Trennung, die – vom Eingang des Fragments her chronologisch eingeordnet – bereits wieder eine Vergangenheit darstellt[43]. Mithin sind drei zeitliche Dimensionen deutlich voneinander unterschieden: jene der «confessio», die der Abschiedssituation und – «darin eingebettet» – die der gemeinsam verbrachten Vergangenheit[44], welche mit dem Abschied (8) zu Ende gegangen war[45].

Die Bitte des Gedenkens schloß Sappho als Bestandteil des Abschiedsgrußes an. Begründet wurde die Möglichkeit dieses Wunsches mit dem Hinweis auf das Wissen des Mädchens um die vormalige Umsorgtheit. Dies Bewußtsein aber wird schon unmittelbar danach wieder in Frage (10a), darauf schließlich (11b) in Abrede gestellt. Durch den Kunstgriff der graduellen Zurücknahme dessen, was zuvor exponiert worden war, eröffnet Sappho sich den Zugang zur nachstehenden Schilderung. Sie bezieht zunächst die Möglichkeit mit ein (10a)[46], daß das Mädchen nicht (mehr) wisse, wie für es gesorgt worden war, sodann aber konstatiert sie bereits das Vergessen[47]. Damit rückt das Motiv des gemeinsam Erlebten in den Bereich des Unbekannten; es bedarf der näheren Entfaltung. Wie sich zeigt, führt die Abschiedsbeschreibung im Eingang des Fragments mit inhärenter Gesetzmäßigkeit organisch zur Schilderung der vormaligen Erfah-

40 Page, Kommentar 82; Wilamowitz, Sappho und Simonides 50.
41 Der Sappho-Anklänge verdächtig scheint die große Abschieds-Ode des Horaz, carmina III 27.
42 Schadewaldt, Hermes 71 [1936] 367; Treu, Sappho 213.
43 Die zeitlichen Dimensionen heben sich folgendermaßen voneinander ab:

V. 2:	1.	Gegenwart, unmittelbare Gegenwart;
V. 3–4:		Vergangenheit, Trennung;
V. 5–6:		Vergangenheit, Abschiedsworte des Mädchens;
V. 7:	2.	Vergangenheit, Überleitung zur Antwort Sapphos;
V. 8–9:		Vergangenheit, Abschiedsworte Sapphos;
V. 9b ff.:	3.	«Vorvergangenheit» in der Erinnerungsrede Sapphos.

44 Schadewaldt, Hermes 71 [1936] 364; ders., Sappho [1950] 115ff.; Massa Positano, Saffo [1945] 173; Treu, Sappho [1968] 213.
45 Schadewaldt, Sappho 115; Denniston, Greek Particles [²1959] 350.
46 Denniston, Greek Particles 12/13.
47 Page, Kommentar 82, Anm. 3; Lavagnini, Nuova Antologia [1932] 162, 9; Schadewaldt, Hermes 71 [1936] 370.

rungsgemeinsamkeit (13ff.). – Als poetisches Mittel, dank dessen Sappho die harmonische Überleitung glückt, stellt sich das Motiv des Gedenkens[48] heraus, welches in Variationen bis V. 11 wiederholt in den Vordergrund tritt, welches in V. 12 als Exposition der Beschreibung (13ff.) ein mit beiden Gedichtsteilen unlöslich verbundenes Gelenk bildet.

Bereits Wilamowitz[49] beobachtete, daß der Gedanke «ὡς δεῖνα πεπόνθαμεν» in «ὄσσα μόλθακα καὶ κάλ᾽ ἐπάσχομεν» von Sappho korrigiert worden sei. Schadewaldt pflichtete ihm darin bei[50]. Die Umakzentuierung der «Klage des Mädchens» (5) vollzieht sich jedoch über die formal «indifferente» Aussage in V. 9b: «ὤς σε πεδήπομεν»[51] als Zwischenstufe. Den drei Ausdrücken ist jeweils der Aspekt der «Vorvergangenheit» involviert. Während aber in der Formulierung der Freundin die Vorstellung von der Not bei der Abschiedssituation dominiert, nur die jüngste Vergangenheit vor der Trennung, also letztlich das Erleben, das in dem Schmerz des Mädchens beim Fortgehen seinen Höhepunkt erfährt, impliziert ist –, subsumiert Sappho auch unter diesen Gedanken einen Bereich, der zwar in der Klage (5) enthalten sein kann, schwerlich aber von dem Mädchen gemeint sein dürfte. – Es war schon darauf einzugehen, daß Sappho mit dem Gruß von der notvollen Gegenwart ablenkend zur Zukunft überleitete (8/9). Nunmehr führt sie diese Tendenz, der (damals) vorliegenden Trennungssituation die Schärfe zu nehmen, dahin gehend aus, daß sie die Vergangenheit gemeinsamer Erfahrnisse, insbesondere das frühere glückliche Erleben der Freundin selbst – in den Raum stellt. Den Ansatz zu diesem Vorgehen gewann sie, indem sie unter die Aussage «δεῖνα πεπόνθαμεν» (5) auch die weiter zurückliegende Vergangenheit subsumierte, dann bei der «anonyma» voraussetzt, sie wisse, wie umsorgt sie war, darauf aber bei dem Mädchen völlige Vergeßlichkeit anzunehmen vorgibt: gänzliches Vergessen der früheren schönen Erlebnisse[52].

Darin freilich behält Wilamowitz recht, daß Sappho einen «leisen Vorwurf»[53] gegen das «Nicht-Gedenken» des Mädchens erhebt; am Zweck dieses «Tadels» aber ist schlechterdings nicht zu zweifeln[54]. Sappho sucht die jetzige

48 «Gedenke», «du weißt» in V. 9; «wenn du es nicht (weißt)» in V. 10; «(ich will dich) erinnern» und «du vergißt» in V. 11. Die Verben (9b u. 12), welche den Inhalt des Gedenkens oder Vergessens beschreiben, lassen bereits die «Vorvergangenheit», die auch in V. 5 mitschwingt und die V. 13ff. bestimmt, kenntlich werden. Sie leiten vorverweisend zur nachfolgenden Ekphrasis über. Die Neutra in V. 12 fassen exponierend zusammen, was in der Schilderung entfaltet wird.
49 Sappho und Simonides 50.
50 Hermes 71 [1936] 367f.; Massa Positano, Saffo [1945] 175.
51 s. o. Anm. 39.
52 Drei Motivlinien führen infolgedessen konsequent zur Erwähnung der früheren Situation (13ff.): das Ablenken von der Gegenwart (auf die Zukunft, sodann auf die Vergangenheit), das Phänomen der Erinnerung (ob positiv oder negativ gewendet), die Tatsache der (gemeinsamen) Erfahrung.
53 «Du vergißt, wie vieles ... Schöne wir erlebten» (11/12).
54 Schadewaldt, Hermes 71 [1936] 368 u. 370; Treu, Sappho 158; ders., 213; Page, Kommentar 82, Fußnote 1; Massa Positano, Saffo 173ff.; Fränkel, Dichtung 203.

Befangenheit der Freundin in dem Abschiedsschmerz – durch jene Intention zu verdrängen, daß die «anonyma» sich in die Rolle versetzt fühle, sie halte alle Erfahrnisse, die ihr im Kreis der Lyrikerin vergönnt waren, für schrecklich. Daß eine derartige «Unterstellung» die Empfindungen der Freundin von einer völligen Befangenheit in die Situation der Trennung abbringen konnte und mußte, liegt auf der Hand[55].

An dieser Stelle des Opus der Sappho ist einmal treffend die Psychagogie der Dichterin offenkundig[56], die ansonsten zumeist nur in der Beziehung zwischen den Formen des «objektivierten Geistes», den Gedichten der Sappho, und dem Leser ansichtig wird. Sappho verschiebt mit feinfühligster Empfindsamkeit die Gewichte, die Akzente in der Weise, daß fast unmerklich ein gewandeltes Motiv sich abzeichnet. Durch diesen Kunstgriff erscheint als Problem der Situation nicht mehr die Trennung, sondern die Wertung der Vergangenheit, in deren Beurteilung aber kein Zweifel besteht. Das Phänomen des Ungewissen, welches durch den Abschied den gesamten poetischen Raum erfüllte, ist eliminiert. Was verbleibt, erscheint als Sicherheit einer erfreulichen Vergangenheit, über die man bestimmte Aussagen zu machen, von der man gern zu sprechen vermag.

Die innere Einheit der «vier» Strophen bis V. 12 D war durch die Explikation der Motive, das dialogische Prinzip und – sieht man von V. 2 ab – die objektive Schilderung gekennzeichnet. Erscheint Sappho zu Anfang im Handlungsvordergrund (2), so wird sie als Handlungsträger – Frg. 2 D vergleichbar[57] – erst graduell in die vormalige Situation der Trennung hereinbezogen. In V. 3–4 ist das Mädchen als Handlungsträger dargestellt; in V. 5 die Freundin und Sappho, in V. 6 wieder nur die Freundin. Sappho hingegen wurde apostrophiert und als «affiziertes Objekt» hereinbezogen. In V. 7 kehrt sich das Verhältnis um: hier steht zum ersten Mal die Dichterin allein im Handlungsvordergrund des vormaligen Geschehens, darauf erneut die «anonyma» (V. 8–9), am Ende von V. 9 sodann Sappho und ungenannte Mädchen ihres Kreises, danach (10a) wiederum die Freundin, in V. 10b Sappho; in V. 11 wieder die scheidende Freundin, schließlich das Mädchen und Sappho gemeinsam. Von V. 13–24 ausschließlich die Freundin, dann – sich verselbständigend – der Lebensraum der

[55] SCHADEWALDT, Hermes 71 [1936] 368; SNELL, Die Antike 17 [1941] 32; ders., Entdeckung des Geistes [³1955] 114f.

[56] SCHADEWALDT, Hermes 71 [1936] 368; ders., Sappho [1950] 118.

[57] Auch in Frg. 2 D erschien Sappho zu Beginn des Gedichts freilich nicht – wie in Frg. 96, 2 D – als Handlungsträger. Immerhin aber stand sie gleichfalls dort zunächst außerhalb, d. h. über der anschließend geschilderten Situation. Die Ekphrasis in Frg. 2 setzt – wie jene in Frg. 96 – erst ein, nachdem Sappho als Handlungsträger in den poetischen Raum eingeführt ist (Frg. 2, 7; Frg. 96, 9/10; man beachte jeweils die Funktion der Begründung). Im Gegensatz dazu geht der Hereinnahme Sapphos in den poetischen Raum (eine vormalige Situation – das frühere Gebet – wie in Frg. 96: vormalige gemeinsame Erlebnisse) in «Sappho I» die Beschreibung voran. Der Aufbaustruktur von Frg. 2 und 96 stehen auch die Gedichte Frg. 27 a b D, Frg. 65 a D, Frg. 97 D (Frg. 98 D?) nahe.

gemeinsamen Erfahrungen des Mädchens und der Dichterin (27a), im Anschluß daran wieder Sappho mit der «anonyma» zusammen; in der letzten Stanze darauf erneut der Lebensraum des Kreises der Dichterin. Jeweils zwei Strophen schließen sich dabei in engerer Einheit aneinander an: die «erste» und zweite unter dem Aspekt des Abschiedsschmerzes, Strophe 3–4 unter dem Gesichtspunkt der Erinnerung; in den Strophen 5 und 6 herrscht das Motiv des Blumenschmucks, das Motiv des «luxuriösen Lebens» sodann von der siebten bis zur achten Stanze vor; die Strophen 9 und 10 endlich schließen sich als Einheit unter der Perspektive der feierlich-festlichen Örtlichkeiten zusammen[58]. – Die deutlichste Motiv-Verflechtung zwischen den beiden Fragmentteilen war in V. 12 zu beobachten, in dem durch die summierenden Begriffe «[μόθακα] καὶ κάλ'»[59] gleichsam in nuce die Ekphrasis eingefangen, exponiert war. Die konkreten Belege (13ff.) fügen sich organisch an. Aufeinander bezogen sind ferner die Vorstellungen des gemeinsamen Erlebens in V. 12 und V. 27, die überdies durch ihren Gleichlaut, ihre Assonanzen aufeinander verweisen[60], so daß auch die später folgenden Aussagen der Schilderung unmittelbar auf ihren Ausgangspunkt zurückdeuten. – Überschaut man den Eingang des Fragments bezüglich seiner sensitiven Gestimmtheit, so heben sich nur die Sphären des Psychisch-Innerlichen und des Akustischen hervor. Erst in V. 12 klingen der haptische und der visuelle Bereich mit an, letztlich jedoch in den psychischen Empfindungsraum eingebettet, da in «ἐπάσχομεν» unzweifelhaft «πεπόνθαμεν» nachwirkt.

Mit V. 13 hingegen setzt sich die visuelle Bezogenheit der Phänomene durch. Die dialogische Bewegtheit des Eingangs verlagert sich nunmehr auf die sensitive Sphäre, sie wird im Wechsel der Ausrichtung – bald des Visuellen, bald des Haptischen, bald im Bereich des Geruchssinns oder der akustischen Wahrnehmung – auf die sinnliche Perzeption übertragen. Zunächst (13ff.) gestaltet Sappho die Vorstellung des Überflusses, der Fülle –; kenntlich an der dreimaligen Variation des «πόλλοι»-Motivs. Als Farbtöne treten dabei – um die Buntheit der Kränze hervorzuheben – vornehmlich die leuchtenden Aspekte in den Vordergrund: Violett, Rot, Safrangelb und glänzendes Weiß. Daß die Freundin diese Kränze freilich sich selbst[61] – in Sapphos Kreis – aufsetzt, dürfte durch die entsprechenden Wendungen in V. 17–18 und 21 erhärtet werden.

Die zweite Strophe der Ekphrasis setzt gleichfalls mit dem «πόλλοι»-Motiv ein. Unter Beibehaltung der Anspielung auf blumengefertigte Kränze – in

[58] SCHADEWALDT, Hermes [1936] 369; MASSA POSITANO, Saffo 176.

[59] ZUNTZ, Mnemosyne [1939] 86/87.

[60] «ἐπάσχομεν» und «ἀπέσχομεν»; man darf annehmen, daß beide Worte an den Extremstellen der Ekphrasis lokalisiert sind.

[61] PAGE, Kommentar 76; BOWRA, GLP 191; RÜDIGER, Griech. Lyriker 95; SCHADEWALDT, Sappho 114; ders., Hermes [1936] 364; STAIGER, Sappho 22; COLONNA, ALG 141; ROMAGNOLI, I Poeti Greci, Bd. IV$_2$ 269; MASSA POSITANO, Saffo 176/177; SCHADEWALDT, Sappho 118.

diesem Fall: um den Hals zu legende «Girlanden», aus Blüten geflochten – bezieht Sappho das Motiv haptischer Zartheit herein, welches auch für die nachfolgenden Stanzen bestimmend wirkt. Formal betrachtet – ist zu beobachten, daß das Verb – in der Strophe V. 13–15 D am Schluß der letzten Zeile lokalisiert – nunmehr (nach der plausiblen Konjektur von THEANDER) in der Mitte (18), schließlich am Anfang (21 u. 24), sodann: als Rahmen des letzten Verses der Stanze (27) Verwendung findet. Mit kontinuierlicher Zartheit schreitet die Schilderung der «Kosmetik»[62] voran. Nach den Kränzen für das Haupt, den Girlanden für den weichen Hals folgt nun die Gestaltung der verschiedenen «medicamina faciei femineae», der Essenzen, Öle und Salben einer kultivierten Toilette – für wohl allgemein die Haut, vielleicht auch das Haar[63]. Während somit die triadische Einheit der durch das «πόλλοι»-Motiv aufeinander bezogenen Stanzen abschließt, greift die Vorstellung der Zartheit noch auf die folgende Strophe über, nun aber zunächst angewendet auf einen lokalen Bereich (22), welcher die vergleichbaren örtlichen Vorstellungen in den beiden nachstehenden Stanzen vorbereitet, darauf sicherlich mit dem Gedanken an bestimmte Personen verknüpft, ausschwingend endlich in der ganz zarten Vorstellung des Stillens der Sehnsucht (24)[64].

War bereits in V. 22 ein lokaler Aspekt vorausverweisend mit hereingenommen, so tritt jetzt die räumliche Ausrichtung deutlich in den Vordergrund[65]. Sappho weitet die innere Bewegung des Gedichts in ihrer Rhesis des Gedenkens an die Vergangenheit[66] dahingehend aus, daß sich neben der Sphäre des ästhetisch Intimen (13–21) und jener des psychisch Mitmenschlichen (22–24) der weite Raum der landschaftlichen Umwelt eröffnet, in dem zugleich die vorher aufgebaute personale Bezogenheit (23–24) fortwirkt (27). Überdies werden durch den Gedanken der Gemeinsamkeit (27) – wie SCHADEWALDT treffend beobachtete (Hermes 71 [1936] 369)[67] – jene Vorstellungen des gemeinsamen Erlebens aus V. 12 gegenwärtig und über sie die Empfindungsbereiche der Erfahrungsgemeinschaft in V. 9 («ὤς σε πεδήπομεν») und 5 («δεῖνα πεπόνθαμεν») transparent.

Hatte Sappho also das Motiv des Beieinander-Seins (27) in der sakralen Umgebung lokalisiert, so überhöht sie jetzt diese Raumgestaltung durch die Hereinnahme des musisch Feierlichen. Die fast statische Zeichnung der Ortsangaben (25–28) wird also durch die Momente chorischer Bewegung, instrumentaler Musik und – diesen Phänomenen integrierter – Lieder mit vernehm-

62 PRELLER, Griech. Mythologie I.: Theogonie und Götter [⁵1964] 365f.
63 WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 51; SCHADEWALDT, Sappho 118; MASSA POSITANO, Saffo 117; DEL GRANDE, Phorminx 125; LAVAGNINI, Nuova Antologia 163; PAGE, Kommentar 79.
64 BOWRA, GLP 191, Anm. 2; PAGE, Kommentar 79, 21.
65 LESKY, Gesch. d. griech. Lit. [²1963] 169, zweiter Abschnitt; FRÄNKEL, Dichtung 203.
66 SCHADEWALDT, Hermes [1936] 368; ders., Sappho 118; SNELL, Entdeckung 114; FRÄNKEL, Dichtung 203.
67 SCHADEWALDT, Sappho 118.

barer Spannungssteigerung belebt. Während sich diese feierliche Szenerie erschließt, bricht die Überlieferung auch des von IBSCHER entdeckten Bruchstückes ab[68]. – So viel wenigstens wurde kenntlich, daß die detaillierten, aspektreichen Beschreibungen innerhalb der Rhesis eine organische, kontinuierlich fortschreitende innere Bewegung ansichtig werden lassen, die in der Einbeziehung der Motive des musisch Sakralen gerade noch den extremen Gegenpol zur Trostlosigkeit der Abschiedssituation erreicht hatte, zugleich aber durch die Wiederaufnahme der Vorstellung der Gemeinsamkeit (27) auf die entsprechenden Erinnerungsgegenstände in der dialogischen Partie des Fragments rekurrierte (5 bis 12). An der Geschlossenheit und Einheitlichkeit dieses Gedichts kann infolgedessen – auch trotz des trümmerhaften Überlieferungszustandes – nicht gezweifelt werden[69].

Fragt man nun nach dem Verhältnis der einzelnen, klar abgrenzbaren Teile dieser Ode zueinander, so hebt sich zuerst die innere Verknüpfung von Trennungssituation und Ekphrasis ab. Nicht nur stehen sich die notvollen Erfahrungen des Abschieds (5) und die glücklichen Erlebnisse der Vergangenheit (9 u. 12ff.) gegenüber. Auch die Exposition des «πόλλοι»-Motivs in V. 4[70] – hier noch negativ gestaltet – und die Ausführung dieses Motivs in den Versen 13ff. – dort in dreifacher Variation, so daß unter der Schilderung der weitaus zahlreicheren Begebenheiten vormaliger Freude der Schmerz des Augenblicks zurücktritt – erweisen die geschlossene Komposition dieser Ode. Negiert begegnet zudem die Vorstellung des Verlassens und Getrenntseins (3 u. 6) in V. 27 der Schilderung, wo Sappho eine personal-lokale Dreiecksbeziehung aufbaut.

Gemäß der einheitlichen Anlage des Gedichts infolge der – wie bereits SCHADEWALDT 1936 beobachtete[71] – Zusammengehörigkeit jeweils zweier Stanzen setzt sich als größerer abgrenzbarer Teil ferner die von Sappho als «Abschiedsgruß» gestaltete Rede[72] (3.–10. Strophe) ab, die – in einem ersten Abschnitt (7–12) an die offensichtlich letzten Worte des Mädchens (5–6) anknüpfend – durch die Bitte des Gedenkens und das Motiv des Erinnerns zu einem zweiten Abschnitt (13–30) überleiten, in dem das vormalige Erleben der Freundin gegenwärtig gemacht wird. Verschiedene Gliederungsprinzipien sind – wie schon angedeutet – in ihm transparent. Der Gedanke der «ἁβροσύνα»[73], kenntlich an dem «πόλλοι»-Motiv, bestimmt zunächst die Verse 13–21, das Phänomen der Zartheit gleichzeitig V. 16–21, darüber hinaus aber auch V. 22 bis 24; von räumlichen Vorstellungen sind sodann die Zeilen 22–24, ferner jedoch ebenfalls V. 25–30 durchwaltet. Ohne nun diese bisweilen einander über-

68 LOBEL, Sapphus Mele 77 u. 79; SCHADEWALDT, Hermes [1936] 369; TREU, Sappho 74.
69 PAGE, Kommentar 81ff.
70 RÜDIGER, Griech. Lyriker, Zürich [1949] 297, 3; CASTLE, TAPhA [1958] 66–69; SCHMITZ, LEC [1962] 379–381.
71 Hermes [1936] 369.
72 WILAMOWITZ, Sappho und Simonides 50.
73 Frg. 65, 25 a D; Athenaios XV 687 a b; TREU, Sappho 156f.

lagernden Gliederungsstrukturen zu beeinträchtigen, bleibt auch die innerlich begründete, paarige Anordnung der Strophen – von ihr war schon ausführlicher die Rede – untrüglich erhalten.

Da die Abschiedsrede Sapphos durch V. 7 explicite auf die Klage der Freundin (5–6) zurückverweist, erhebt sich die Frage nach der künstlerischen Intention Sapphos bezüglich ihrer «Antwort» (7) auf die vorausliegenden Aussagen. Was die innere Zeitökonomie anbetrifft, so ist durch das Motiv des «vielmaligen Schluchzens» angesichts nur weniger Worte, welche das Mädchen selbst über ihre Lippen zu bringen vermag, die Möglichkeit einer längeren Rede, die stets als Tröstung auf jenes Phänomen bezogen bleibt, geschickt eröffnet. Die reale Begründung für die Rhesis ist durch das genannte «Mißverständnis» glücklich erzielt. Sappho weist auf, daß ihr gemeinsames Erleben vielmehr weit entfernt war von Furchtbarem und Schrecklichem; die Erinnerungsrede führt nur lichtvolle, angenehme, schöne Begebenheiten herauf. Während also die Aussage in V. 5 («δεῖνα πεπόνθαμεν») somit «widerlegt» ist, wird die Beteuerung (6) begründet: das vormalige Glück läßt das innere Widerstreben der Freundin beim Abschied vollauf berechtigt erscheinen. Überdies aber wird für das Verhältnis von V. 5 und 6 zueinander evident, daß die «anonyma» – stets gemäß der Spiegelung der früheren Begebnisse in der Reflexion Sapphos –, würde man Sapphos Widerlegung nicht als ein «Scheingefecht des Tröstens» verstehen, in einen inneren Widerspruch mit sich selbst geraten wäre, da sie die vergangenen Erlebnisse zwar als schrecklich empfände und bezeichnete, gleichzeitig aber – von ihnen erfüllt – willentlich so sehr an ihnen festhalte, daß sie nur mit Widerstreben, unter dem Druck also eines höheren Gesetzes, fortgehe. Die Psychagogie Sapphos, mit deren Hilfe sie die Trostrede motivierte und einführte, tritt folglich an dieser Stelle in wünschenswerter Deutlichkeit zutage[74]. – Die beiden Äußerungen des Mädchens erscheinen – wie sich zeigte – als die Extrempunkte einer groß angelegten gedichtimmanenten Bewegung, so daß sich zwischen Klage (5) und Beteuerung (6) ein spannungsreiches Kraftfeld aufbauen kann, welches in dem «Gefäß der Erinnerung» gleichsam die gesamte Ästhetik des Kreises der Sappho innerhalb der Grenzen eines literarischen Kunstwerks erstehen und nachvollziehbar werden läßt[75].

All diese Beobachtungen aber führen – wenn man die verschiedenen zeitdimensionalen Schichten[76] der Ode abträgt – nur bis in die vormalige, will sagen: bereits vergangene Abschiedssituation zurück. Voran aber steht als solitärer Vers (2) die «confessio» der Dichterin, ihr Wunsch zu sterben. Der Wirkungszusammenhang dieses Bekenntnisses mit dem anschließenden Gedichtsteil war schon oben als Kausalverhältnis begriffen. Erst nachträglich, nachdem Sappho tröstend der Freundin über den Abschiedsschmerz hinwegzuhelfen gesucht hatte, tritt vor das geistige Wachbewußtsein der Lyrikerin die niederschmetternde Realität des Geschehens. An dem Trost, welchen sie vormals in Selbstüberwindung der eigenen Gefühle zu spenden die Kraft hatte, bemüht sie sich – inhaltlich betrachtet –, nunmehr sich selbst aufzurichten, indem sie die Intention ihrer vormaligen Worte über die Freundin hinaus auf sich selbst zurückbezieht, die «anonyma» gleichsam als Medium zwischen sich (Sappho) in ihrer früheren Beherrschtheit und Situationsüberlegenheit und sich (Sappho) in ihrer jetzigen Todessehnsucht zu stehen kommen läßt; nur also in zarter Epoché, in lediglich andeutender Mittelbarkeit tönen die Worte Sapphos (8ff.) aus der Vergangenheit an ihr Ohr, schwingen sie in der poetischen Gegenwart des Gedichts fort[77]. Von «nackter Unmittelbarkeit» kann freilich nicht die Rede sein[78].

Zugleich aber erweist sich die Begründung für den Todeswunsch der Sappho als mehrbödig, vielschichtig. Schon die Abschiedsszene ist in ihrer Beziehung mehrdeutig: sie ist einerseits zweifelsohne die kausale Bestätigung für die «confessio» Sapphos, auf der anderen Seite aber, indem die Lyrikerin erkennen muß, daß auch das Mädchen nur widerstrebend die Situation hinnimmt, ein tröstlicher Beleg dafür, daß auch die Freundin – letztlich der Werte, die sie verliert, sich vollauf bewußt ist[79]. Für Sappho bedeutet diese Haltung zugleich eine Anerkennung ihrer Werte, ihrer, der Dichterin, selbst. Dann aber ist eben das, was Wilamowitz in Abrede stellte[80], gerade erzielt: die Werte, welche Sappho den Mädchen ihres Kreises vermittelte: beispielsweise ihre (Sapphos) Ästhetik (vgl. V. 13ff.) – haben Resonanz gefunden, sind zu Werten geistiger Gemeinsamkeit geworden. Dies Faktum als Bestätigung Sapphos ist folglich auch wieder trostvoll für sie. Ebenso aber ist ihre Abschiedsrede zugleich Begründung für ihre «confessio» wie auch «φάρμακον» ihres Schmerzes. Indem man derartig die einzelnen inneren Bezüge, Motivlinien, Vor- und Rückverweise, aber auch das logisch-grammatikalische Verhältnis der jeweiligen Aussagen zueinander, ihre Funktionen untereinander – beobachtet, wird auch dies nur in Trümmern überlieferte Gedicht als ein ungemein beziehungsreiches, vielschichtiges, spannungsreiches Kunstwerk ansichtig. Die darin vermittelte «Ästhetik» Sapphos (13–30) – von Page sehr skeptisch in ihrem künstlerischen Wert kritisiert – tritt als der Kern der Ode heraus, um den sich – gleichsam in konzentrischen Kreisen – die verschiedenen Aspekte der jeweiligen Zeitdimensionen, ihrer Detailangaben oder -aussagen, anordnen und den sie entsprechend ihren je eigenen Perspektiven in einem stets sich wandelnden Kolorit für die betreffende

[74] Schadewaldt, Hermes [1936] 368.

[75] Letztlich ist in den beiden Aussagen des Mädchens – als zwei Fixpunkten einerseits und der Trostrede Sapphos als einem Gegenpol andererseits – erneut die geistige Form der Dreiecksbeziehung kenntlich; s. a. Frg. 2 D, u. a.

[76] Es sei nur kurz auf das obige Verhältnis der drei Zeitebenen – der Gegenwart, Vergangenheit und «Vorvergangenheit» – angespielt.

[77] Schadewaldt, Hermes [1936] 371; Massa Positano, Saffo 174.

[78] Fränkel, Wege und Formen 42/43; ders., Dichtung 199ff., bes. 203; Snell, Entdeckung 114/115.

[79] Schadewaldt, Hermes 71 [1936] 368; ders., Sappho [1950] 114–119.

[80] Sappho und Simonides 50.

[81] Schmid, Gesch. d. griech. Lit., im Handbuch für Altertumswissenschaften, V 1, 1, S. 423–424.

Stelle gegenwärtig werden lassen. – Die «Ästhetik» Sapphos (13–30), wie sie diese Ode einmal enthüllt, hat gemäß ihrer Bedeutung auch einen adäquaten Umfang einnehmen müssen[81]. Sie ist faktisch (Ekphrasis) – wie ideell, da sie als Wert für das scheidende Mädchen von elementarer Gültigkeit geworden ist («ἀέκοισα»), entsprechend der künstlerischen Intention Sapphos das Aussagezentrum dieses Kunstwerks[82].

Als Rückblick in die Vergangenheit, aus der heraus eine Antwort für die notvolle Situation der Gegenwart und Zukunft ersteht, ist der größte Teil dieser Ode unmittelbar verwandt mit Sapphos «Gebet an Aphrodite», in welchem Gedicht gleichfalls «memory and desire», Vergangenheit und Zukunft miteinander verschmolzen sind. Mit dieser inneren Ausrichtung des Gedichts ist überdies das Todesmotiv aus Frg. 2 D verknüpft; schließlich fließt auch die Vorstellung des «Handelns-wider-den-eigenen-Willen» ein[83]. Ferner ist an der Heftigkeit der inneren Qual der Lyrikerin (2), der Wirklichkeit der tiefen Not des Mädchens (3–6), der Unterdrückung des eigenen Empfindens[84] bei Sappho – innerhalb der Rhesis – nicht zu deuteln. Somit erhebt sich allerdings die Frage – die PAGE freilich verneinen zu sollen glaubte[85] –, ob nicht die neueren Funde der Lyrik Sapphos durchaus neben den durch DIONYS VON HALIKARNASS und den «Autor vom Erhabenen» überlieferten Gedichten zu bestehen vermögen. Die positive Antwort legt sich von selbst nahe. SCHADEWALDT zudem – er berührt zweimal bei der Interpretation von Frg. 96 D das erste Gedicht Sapphos[86] – hat bezüglich der kunstvollen Schichtung der verschiedenen zeitlichen Ebenen, die in Frg. 96 deutlicher sich herauslösen –, was die Klarheit der dreifachen Zeitdimensionierung[87] anbetrifft – diesem Abschiedsgedicht zu Recht hohes Lob zuerkannt[88]. Und indem Sappho in Frg. 96 D die «Unterdrückung ihrer Empfindungen» nicht – wie etwa in Frg. 2,17 D – in den Vordergrund treten läßt, sondern sie als poetisches Mittel einsetzt[89], erweist sie (Sappho) somit, daß sie über jene Gestaltungs- und Intentionsmöglichkeiten hinausgelangt ist, daß sie also den gleichen Motiven neue Aspekte abzugewinnen vermocht hat. Frg. 96 D darf also auch unter diesen Gesichtspunkten als eine geglückte künstlerische Einheit[90], ein sehr *reifes Kunstwerk* gelten.

[82] FRÄNKEL, Dichtung 203; in Anlehnung an FRÄNKEL: LESKY, Gesch. d. griech. Lit. [^{2}1963] 169.
[83] Sappho I 24 D.
[84] PAGE, Kommentar 110.
[85] PAGE, l. c. 110, erster Abschnitt.
[86] Hermes 71 [1936] 372; Sappho [1950] 115.
[87] Man vgl. Frg. 1 D.
[88] BAGG, Arion 3 [1964] 44ff., bes. 57ff.
[89] Beispielsweise als «Widerlegung» für V. 5; als Begründung für V. 6; als Trost u. a. m. für V. 3–6, V. 2–s. o.; vgl. die Kritik von PAGE, l. c. 110.
[90] PAGE, Kommentar 81–83; 18 u. 96; GALLAVOTTI, Saffo 42ff.

KUNSTWÜRDIGUNG

Schon ein summarischer Überblick über die obigen Fragmente erhellt die *motivische Homogenität* des Œuvre der Sappho. Exzerpierte man einmal die wichtigsten konstitutiven Motive sapphischer Dichtung, so dürfte bei einer derartigen Zusammenstellung dem Phänomen «Sehnsucht»[1] die entscheidende Bedeutung im bislang überschaubaren Werk der Lyrikerin zuzuerkennen sein.

Bald begegnet dies Motiv in Verbindung mit der Vorstellung leidenschaftlichen Rasens (I 18 und 27 D; Frg. 20 D; Frg. 48 D) und – als von Aphrodite selbst initiiert (I 1–4 u. 17/18 u. 27 D; Frg. 114 D) – auf einen Mitmenschen ausgerichtet, dann wieder als von einem Mitmenschen ausgehend, gleichsam affizierend auf eine andere Gestalt einwirkend (Frg. 2,5; Frg. 26,11; Frg. 128 D)[2] – oder als kosmisches Phänomen, das – mit einer Jahreszeit, dem Frühling, verknüpft – in der Nachtigall (als dessen Bote) Symbol wird, dementsprechend in kosmischer Auswirkung begriffen gedacht ist (Frg. 121 D)[3].

Als Sehnsucht nach der Kunst der Musen, wohl einem zur Paktis vorgetragenen Lied, wird das besagte Motiv in Frg. 36,2ff. D modifiziert[4], in Frg. 149 D bezieht Sappho – statt eines ästhetischen (Frg. 36 D) – einen ethischen Wert[5] in seine Applikationssphäre, in Frg. 97,11ff. D schließlich die maximale Extremsituation menschlichen Daseins, den Tod[6], herein.

Auf den Gedanken der Zuneigung, der Liebe, der – rein vorstellungsmäßig eingeordnet – aufs engste mit dem der Sehnsucht verflochten ist, war bereits zu verweisen. Verwandte Wortprägungen lassen auch bei dem Motiv der Zuneigung ähnliche Vorstellungen wie bei jenem des Himeros ansichtig werden.

[1] Vornehmlich sind die Begriffe «ἵμερος» und «πόθος» sowie deren Ableitungen in Betracht zu ziehen.
[2] Während in Frg. 26, 11f. D die Liebe selbst, die neben der Sehnsuchtsvorstellung das am stärksten ausgestaltete Sujet bildet, als sehnsuchterweckend charakterisiert wird, findet sich dieser Gedanke in Frg. 128, 4 D dahingehend variiert, daß die Liebe – ähnlich wie in Frg. 27 a b, 17/18 D – nur mehr die Folie darstellt, von der sich das Sehnsucht erweckende Angesicht des geliebten Menschen abhebt.
[3] Auch in Frg. 96, 24 wird die Sehnsucht als emotionales Verhalten des zwischenmenschlichen Bereichs zu verstehen sein; so ebenfalls das Verlangen der Atthis in Frg. 98, 16.
[4] TREUS Übersetzung der weithin zerstörten Strophe vermag nicht zu überzeugen. Die Sinngebung für «δηὖτε» wird von Ode I 15ff. festgelegt: «denn wieder, fürwahr wieder».
[5] Der ethische Wert sapphischer Kalokagathie findet seine optimale Gestaltung unter den erhaltenen Bruchstücken in Frg. 49 D. Dort wird die Ästhetik gleichsam der Ethik subsumiert; s. a. Frg. 23 D; Frg. 34, 5 D; Frg. 149 D.
[6] Wenn Sappho in Frg. 97 das Motiv der Todessehnsucht, die Acheron-Schilderung, mit ästhetischen Details ausschmückt, so bewegt sie sich damit – auch motiv-analytisch betrachtet – im Bereich dessen, was als möglicher oder denkbarer Gegenstand sich dem Raum ihrer Himeros-Ausrichtung organisch einfügt.

So ist beispielsweise ebenfalls von der Liebe einer Gestalt (gen. subj.)[7] die Rede, vorwiegend aber von der inneren Neigung für eine Person (I 23: hier mit dem Motiv des Wollens verbunden; Frg. 18 D; Frg. 40 D; Frg. 66,8 D [verinnerlicht]; Frg. 68,4 D; Frg. 128,4 D). Wie sehr die Leidenschaftlichkeit gleichfalls der Gestaltung der Emotion der Liebe integriert ist, belegen die Bruchstücke, in denen das Phänomen als Personifikation (an diesen Stellen ist weniger Eros gemeint als vielmehr die Objektivierung des Erlebens) erscheint (Frg. 50 D; Frg. 137 D; vgl. I 18 u. 27 D; Frg. 20 D; Frg. 48 D)[8].

Mit ästhetischen Perspektiven verknüpft – begegnet das Motiv der Liebe in Frg. 27,3 u. 17 D[9] und Frg. 35,1 D[10]. Daß sich seinem Applikationsbereich auch apersonale Gegebenheiten zuordnen können, erhärtet der Gedanke in Sapphos confessio aus Frg. 65 a 25f. D, der die Konstellation der Liebe zum Gut der «ἁβροσύνα» erbringt, dann aber auch jene der Liebe – nun nicht zum Tod[11], wie die obige analoge confessio (Frg. 97,11ff. D)[12] ausführte – sondern zum Leben, zur Sonne (vgl. Frg. 60 D)[13].

Dem Phänomen des Gedenkens hat die Lyrikerin eine den voraufstehenden Motiven parallel strukturierte Gestaltungsweise abgewonnen. Dabei formt sie freilich die Vorstellung des Gedenkens einer Person (gen. subj.) nicht nominal, sondern nur verbal: z. B. die Figur der sich erinnernden Wahllydierin (Frg. 98,15f. D; s. a. Frg. 98,2/3 D; Frg. 96,9 b D; Frg. 59 D). Auch hier tritt der personale Bezugspunkt deutlich zutage, indem das Gedenken – oder dessen

[7] Der Sinnzusammenhang von I 19 D legt die Annahme eines vergleichbaren Gedankens in Frg. 26, 12 D nahe. Sollte dort (I) die anonyma in «Sapphos Liebe» geführt werden, so hier (Frg. 26, 12) – dem Wunsch der Hetäre gemäß – Charaxos in «die Liebe Dorichas» (Rhodopis'). Der Aspekt der Sehnsucht in Frg. 26, 11 deutet auf den bereits umrissenen Motiv-Umkreis hin.

[8] In Frg. 110 D ist von Eros (als Gott) gehandelt.

[9] Daß für die Ästhetik jeweils die Momente des Visuellen von Belang sind, liegt in der Natur der Sache begründet; vgl. Frg. 49 D.

[10] Frg. 35, 3 D ist bei Frg. 2, 7 D heranzuziehen. Somit bestätigt sich die Ergänzung im «pathographischen Gedicht» auch werkimmanent.

[11] Zur Bedeutung des Todesmotivs bei Sappho: Frg. 2, 15 D; Frg. 58 D; Frg. 68, 10 D und die beiden confessiones in Frg. 96, 2 D und Frg. 97, 11ff. D.

[12] Daß ein emotionales Phänomen zum Handlungsträger erhoben werden kann, geht aus dem parallel gebauten Gefüge in Frg. 67, 5 D hervor.

[13] Mithin mußte, da die Konstituentien des Motiv-Repertoirs auf sie hin angelegt waren, der Göttin der Liebe, Aphrodite (Kypris, Kytherea, Kyprogenea) entscheidende Bedeutung für die Kunst Sapphos zukommen; s. a. I 1–4ff. D; Frg. 5/6 D; Frg. 7 D; Frg. 9 D; Frg. 25, 1 u. 18 D; Frg. 26, 9 D (Frg. 27, 13); Frg. 36, 8; Frg. 74 D; Frg. 98, 26 D; Frg. 144 b D; Frg. 145 D; folglich auch die der Göttin geweihten Gegenstände: die Rose (Frg. 5/6, 10 [8 Treu]; [Frg. 57 D]; Frg. 58, 2 D; [Frg. 65 a 19 D]; Frg. 96, 14 D; Frg. 98, 8 u. 13 D), das Gold (Frg. 5/6, 18 [16 Treu]; Frg. 9, 1 D; Frg. 98, 28 D; Frg. 118 D; Frg. 133 a D; Frg. 138 D; Frg. 152 D; Frg. 154 D u. I 8 D u. a. m.), leuchtende Farben (I 1 D; Frg. 17 D; Frg. 55 a 9 D; Frg. 98 a b D, V. 11, 14 u. 19; Frg. 55 a 9 D; Frg. 56 D; Frg. 95, 13 D; Frg. 98 a b D, V. 4; Frg. 99 D; Frg. 117 D) etc.

Gegenteil: das Vergessen – auf bestimmte Gestalten ausgerichtet ist (Frg. 27,10f. D; Frg. 137,3f. D; Frg. 14[illegible] D; Frg. 58,1 D).

Die Ästhetik ist gleichfalls für das Motiv der Erinnerung fruchtbar gemacht; wird doch mit seiner Hilfe die Gedankenbewegung in Frg. 27 a b D, V. 15ff. auf das Leitmotiv, die «geliebte Schönheit», die an einem komparativischen Vergleich veranschaulicht wird, zurückgewendet; ... in Frg. 96,11ff. D zudem – unter explizitem Bezug auf die Ästhetik (V. 12b) – die «sapphische Kosmetik» eingeleitet (Sappho als «praeceptor medicaminum faciei femineae»). Zugleich wird mit dieser Motiv-Wendung auch die Sphäre anderer Güter und Werte in den Vorstellungskreis des Phänomens der Erinnerung gerückt; das Gedenken (oder Vergessen), was etwa die vormalige Gemeinsamkeit (Frg. 96,9 D; Frg. 98,3 D), die beglückende Freude in dieser Umwelt, die noch bestehende Sehnsucht vertrauter Menschen (Frg. 98,5 u. 16 D) betrifft, vermittelt demzufolge – auf einer anderen temporellen Ebene[14] freilich – die Hereinnahme auch dieser Werte-Kategorie[15].

Schließlich integriert Sappho dem Applikationsbereich des Gedenkens (bzw. Vergessens) Extremsituationen des Daseins: etwa die Vorstellung (unsterblicher Erinnerung bei der Nachwelt trotz) des Todes (Frg. 68 D), dann aber auch wieder jene des (ewigen Vergessens seit des) Ablaufs des Lebens (Frg. 58 D)[16].

In der gleichen Bezogenheit wie die Motive der Sehnsucht, Liebe und Erinnerung wird auch der Vorstellungsraum des Leidens ausgestaltet. Frg. 14 D läßt gerade noch den Schmerz einer Person – offenbar der Sappho – kenntlich werden; die Qual im interpersonalen Bereich hingegen gelangt häufiger zur Gestaltung; etwa wenn Aphrodite Sappho zu bezwingen scheint (I 3f. D) oder ein Mädchen die Lyrikerin verletzt (I 20 D), wenn das Gedenken den Schmerz

[14] Die Situation des Verlassens oder der Trennung ist bei der Ausführung des Motivs der Erinnerung vorausgesetzt; s. a. Frg. 27 a b D, V. 9 u. 16; Frg. 96, 3 u. 9 D; Frg. 98, 1ff. D; (Frg. 25, 2 D).

[15] Das Symbol des Apfels – ein Sinnbild für die Braut – stellte offenbar in einem Epithalamion den einzigartigen Wert der begehrten Jungfrau dar (Frg. 116 D). Sappho verwendet darin das Motiv des Vergessens mit Mitteln der Steigerung: durchaus hätten die Pflücker den erlesenen Apfel nicht vergessen, sie hätten ihn indes *«nicht»* erreichen *«können»*.
Zum Gebilde des «sapphischen Adynaton», das zumeist auf Situationen höherer Gewalt, die ein Mensch nur mittels göttlichen Beistandes zu ändern vermag, Anwendung findet, beachte man Frg. 27 a b D, V. 21 (das Motiv des Betens – s. a. I 2 D; Frg. 28, 3 D; Frg. 36, 9 D; Frg. 135/136, 6 D – zeigt dort – 27, 22 D – die einzige Möglichkeit des Auswegs an), Frg. 28, 8 D (in V. 9f. folgt das Motiv des Gebets, wohl speziell als Anrufung gestaltet); Frg. 65 a 18 D (die Unabänderlichkeit wird an einem mythologischen Exempel demonstriert: V. 19–24); Frg. 114 D (die höhere Gewalt beruht hier – wie etwa I 3f., Frg. 27 a b D, V. 11ff. – auf dem Eingreifen der unbezwinglichen Aphrodite). Das «sapphische Adynaton» in Frg. 116 D ist situationsimmanent bedingt.

[16] Daß man die Motive des Gedenkens, Erinnerns und Vergessens bei Sappho als zusammengehörig betrachten muß, legt sich mit innerer Gesetzmäßigkeit durch Frg. 96, 9–12 D nahe.

des Verlusts eines Menschen erweckt (Frg. 98,17 D) und wenn die Trennung die gemeinsame Qual zweier Menschen heraufbeschwört (Frg. 96,5 D)[17].

Auf die Bedeutung der Ästhetik in der Applikationssphäre des Motivs des Leidens lassen vornehmlich das große «pathographische Gedicht» (Frg. 2 D) und Frg. 36 D detaillierte Schlüsse zu. Wurde in Frg. 2,5/6 D – analog zu Alkaios Frg. 283,3/4 LP – die Wirkung des visuellen Eindrucks transparent (die Phänomene «θέα», «θαῦμα» und «θάμβος» waren hier implizierend poetisch bewältigt), erbrachte auch Frg. 36,5/6a D die gleiche psychische Reaktion (beide Male lag die Gegebenheit des Ermangelns, des Nicht-Besitzens des Gegenstands der Liebe zugrunde): die innere schmerzvolle Erschütterung –, so ließ die gleiche Erfahrung bei gegenteiliger Voraussetzung den die Neigung des geschauten Menschen Besitzenden das Erleben der Freude empfinden (Frg. 36,6b D)[18].

Die paradoxe Vorstellung des «Leidens aufgrund vermittelter Werte» schuf Sappho schließlich in Frg. 96 (5 u. 12) 13ff. D. Um mit Hilfe dieser oktroyierten kompensierenden Befangenheit des Mädchens in einer offenkundigen Illusion – dessen Trennungsschmerz zu lindern oder gar zu beseitigen, wählte die Lyrikerin mit psychagogischem Raffinement diese «unsinnige und somit leicht zu widerlegende Gedankenkonstruktion». Das poetische Phänomen der Qual in seiner (sukzessiven) Steigerung bis an die Grenze der Extremsituation findet sich sodann in Frg. 2,15f. D[19]. Fast gestorben zu sein – wähnt Sappho[20].

Gleichsam den die voranstehenden Motive inneren Empfindens umspannenden Applikationsbereich bildet die Bezogenheitssphäre des Moments der Willentlichkeit, auf die schon zu verweisen war. – Auch hier begegnet wieder die Ausrichtung des Motivs mit personaler Fixierung; etwa in der Freiwilligkeit (Frg. 25,3 u. 9 D; Frg. 27 a b D, V. 17; Frg. 44 D; Frg. 84,6 D – jeweils verbal dargestellt) oder der Unfreiwilligkeit (I 24 D [Frg. 27 a b D, V. 12]; Frg. 96,6), im Verhältnis der Menschen zueinander (Frg. 25,9 D; Frg. 96,10), dann ebenfalls in ästhetischem Gefüge (Frg. 27 a b D, V. 17; Frg. 96,10b–12 D), in bezug zu äußeren Gütern und ideellen Werten (I 17f. D; Frg. 25,3f. D; Frg. 84,6 D [s. a. Frg. 84,1ff. D]; Frg. 96,10ff. – «sapphische Ästhetik»; Frg. 25,9f. – die Ehre der Schwester), endlich auch in der Ausrichtung auf die Extremsituation

[17] In Ode I D hebt sich die Verbindung der Vorstellung von Leid und Willentlichkeit besonders deutlich heraus: V. 3/4; V. 15–18; V. 26/27.

[18] Für Frg. 23, 4 u. 7 verbietet der stark zerstörte Kontext nähere Vermutungen (Treu, 30/31). Zur Eingrenzung der Sphäre des Motivs der Freude s. Frg. 25, 6 D; Frg. 98, 5 D; (Frg. 128, 6 D; Frg. 129 D; vgl. Treu, 90f.). Die Vorstellung der Freude am Gesang klingt in Frg. 98, 5 D an; man vgl. dazu generell Frg. 11 D; Frg, 32, 11ff. D; Frg. 38, 5ff. D; Frg. 3ff. D; Frg. 55 b 4ff. D; Frg. 65 a 11f. D; Frg. 70, 5ff. D; Frg. 89 D; Frg. 91 D; Frg. 103 D; Frg. 115 D; Frg. 138 D u. a.

[19] An dieser Stelle wird überdies das Phänomen des Selbstbewußtseins in den Erfahrungsumkreis von Leid und Tod mit hereinbezogen: Frg. 2, 16 D; man vgl. auch Frg. 35, 7 D (s. a. V. 3 u. 8) und Frg. 37, 11 D.

[20] Zum Todesmotiv in den confessiones (Frg. 96, 2 D u. Frg. 97, 10ff. D): Page, Kommentar 83 u. 86.

als Motiv des aufrichtigen Willens zum Sterben (Frg. 96,2 D), die in der Vorstellung der Todessehnsucht noch überhöht wurde (Frg. 97,11ff. D)[21].

Erstand in der voraufgehenden Übersicht stärker der Aspekt der Inhaltlichkeit und begrifflichen Bezogenheit, so klang mit dem Terminus des «Leitmotivs» bereits die Perspektive des kunsttechnischen Einsetzens und Verwendens dieser poetischen Mittel an.

Als durchherrschendes Motiv, das wegen des ausgezeichneten Überlieferungszustandes des Gedichts vollständig zu beobachten ist, wird in Ode I D der «θῦμος»-Gedanke ansichtig. Es durchwaltet Sapphos «Gebet an Aphrodite» von der ersten bis zur siebten Strophe. – Als Handlungsgegenstand, auf den das Wirken der Göttin abzielt, hereingenommen – wird es im Zentrum der Ode (15ff.), der «Zitation des Zitats im Zitat» – innerlich durch die Vorstellung der Raserei (18a) erweitert – mit dem Motiv der Willentlichkeit verknüpft (17), gleichsam an der Handlung Sapphos mitbeteiligt. Aus dieser Verflechtung löst Sappho mittels der beiden polyptotischen Fragen der Göttin (18ff.) einerseits das Motiv der Willentlichkeit – aufgespalten in die Aspekte der Zuneigung (des «Wollens»: 19a) und der Aversion (des «Nicht-Wollens»: 20b) – heraus, um sie – in umgekehrter Abfolge – über die «lyrischen Antinomien» in V. 21a, 22a, 23a (Abneigung) und V. 21b, 22b, 23b (Sympathie) in der paradoxen Vorstellung des «Liebens auch wider Willen» (23b/24) zusammenzufassen und das Moment der Willentlichkeit abzuschließen. Zum anderen läßt Sappho das «θῦμος»-Motiv – im Verfolg ihrer Tendenz seiner Herausnahme aus der Sphäre des Handlungsgegenstandes (4; 18) – im Austakt des Gedichts als auf die Ebene des Handlungsträgers erhoben erstehen (27a). Die innere Erweiterung in V. 18a bereitete diese Motiv-Modifikation vor.

Zieht man zum Vergleich die Leitmotiv-Struktur eines verwandten Liedes heran: die Vorstellung der «heiligen Schlucht» in Frg. 5/6 D, so gewinnt die kunstvolle Gestaltung in Sapphos erstem Gedicht dadurch noch um so mehr Plastizität. Während in Ode I D durch die Mittel der Motiv-Verflechtung, -Erweiterung, -Aufspaltung und pointierten Verschmelzung das Leitmotiv aus der hintergründigen Affiziertheit in das poetische Zentrum rückt, verbleibt das Pendant in Sapphos «Gebet an Kypris Antheia» kontinuierlich auf derselben Ebene: als sich aus einer größeren Lokalität ausgrenzende topographische Gegebenheit bildet die «heilige Schlucht» stets nur den in der räumlichen Dimension sich abzeichnenden Rahmen. Das anaphorische Ortsadverbiale, in dem das Leitmotiv jeweils wieder gegenwärtig ist (s. a. V. 6b u. V. 17a), ermöglicht statt dessen eine nuancenreiche Ausgestaltung der Detailmomente, die in den durch das Leitmotiv geschaffenen poetischen Raum hereingenommen werden können:

[21] Da die zentralen Applikationsbereiche wie Sehnsucht, Liebe, Erinnerung und Schmerz organisch aneinander anknüpfen und von der umgreifenden Vorstellung der Willentlichkeit harmonisch zusammengefaßt und abgerundet werden, finde der Motiv-Überblick über die zentralen Phänomene genannter Provenienz bei der getroffenen Auswahl und Abfolge sein Bewenden.

eine sublime Topographie, in der sich Aretalogie – bei tendenziös-akausaler Darstellung – und Parusie wechselseitig durchdringen und zum Finale der Apostrophe der Gottheit hinzielen, so daß im nachherein dem Gedicht auch die Stimmung des Fests verliehen wird. Frg. 5/6 D erweist sich aufgrund dieser Ausführung des Leitmotivs als stärker auf das Moment des Atmosphärischen hin angelegt und ausgerichtet[22].

Zwar noch weithin kenntlich, aber in seinem Abschluß nicht mehr verifizierbar stellt sich das Leitmotiv in der «Priamel-Ode» dar. Während das Priameldictum der Lyrikerin in der Protasis das Motiv der «Liebe», in der Apodosis jenes der «überragenden Schönheit» gleichsam als «lyrisches Programm» dieses Gedichts einführt[23], also die Gleichung aufgebaut wird: «wenn geliebt, ... dann am schönsten» –, nimmt Sappho in der Durchführung des «lyrischen Themas» zunächst eine Motiv-Verschmelzung in dem Sinne vor, daß sie beide Phänomene auf *eine* Person überträgt: im mythologischen Exempel schildert Sappho die objektiv vorgegebene hervorragende Schönheit der Liebenden (Helenas). Die weitere auf das Leitmotiv bezogene Verknüpfung im Fall der Anaktoria (27,17ff. D) erbringt darauf die Explikation der Vorstellung der objektiven Schönheit der geliebten Person. Somit hatte die Lyrikerin zwei Variationen des Leitmotivs in der «Durchführung» geschaffen: neben der Gedanken-Verknüpfung in jeder einzelnen Modifikation – zugleich auch eine Aufspaltung des Leitmotivs, wenn man die beiden Ausführungen (5–12 und 15–20) miteinander in Beziehung setzt, sie im Hinblick auf Gemeinsamkeiten mit dem «lyrischen Thema» oder miteinander überschaut. Die Erfüllung des «Programms» war – wie oben angedeutet wurde – offensichtlich in der großen lacuna nach V. 22 D geleistet[24].

Als Leitmotiv in dem confessio-Gedicht (Frg. 96 D) ist der Gedanke des Erlebens (Erleidens) zu ermitteln. Aus dem Vorstellungsbereich des Abschieds hebt sich das Motiv qualvollen Leidens (5) ab. Eine vorgegebene Aussage – wird es darauf von Sappho in dem Gedanken der gemeinsamen Fürsorge (9b) neutralisiert und über das Moment der Erinnerung ins Positive gewendet (12b). Aus dieser Motiv-Abwandlung als «poetischer Wurzel» erwächst sodann die gesamte sich anschließende Ekphrasis (13ff.)[25].

Während man ferner für Frg. 28 D kaum mehr als die hervorragende Bedeutung der Vorstellung der Hera-Verehrung in der Motiv-Konzeption zu konstatieren vermag[26], gestattet Frg. 25 D wenigstens noch teilweise einen Über-

[22] Allein schon das kostbare Bild des in tiefer Glut von Rosenblüten beschatteten Platzes belegt diese Tendenz.

[23] «Was (wenn etwas) geliebt wird, das ist das Schönste.»

[24] Der Beleg war zu erwarten, daß die Liebe zu einer Person (B) eben diese Gestalt (B) mit einer nach der Meinung des Liebenden (A) unübertrefflichen Schönheit begabte.

[25] Einen Begriff von «sapphischer Kosmetik» vermag auch Frg. 98 a b D zu vermitteln (3a). Daß dort die «bunte Mitra» als Leitmotiv Verwendung findet, steht außer Frage.

[26] Man beachte vornehmlich die Verse 3 und 9f.

blick über die Gestaltung des Leitmotivs der «Schadenlosigkeit» (1b), das vornehmlich in dem Gedanken des Gewinnstrebens (3) und des gewünschten Erfolgs (4) nachwirkt; dann aber auch in der Vorstellung der «Lysis» früherer Fehle anklingt (5), ebenso den Wunsch, daß Charaxos seinen Freunden Freude einbringen möge, bestimmt (6), ... sodann auch in dem Motiv der «Befreiung aus jammervollen Qualen» mitschwingt (10f.).

Das dominierende Motiv in Frg. 98 D dürfte in dem Phänomen des Göttervergleichs gelegen sein (4/5). An diese Gegebenheit knüpft – mit ihm zusammengenommen eine Triade in gradueller Kadenz bildend – das Moment der Übergenommen eine Triade in gradueller Kadenz bildend – das Moment der Übergelegenheit der Wahllydierin an. Das nachfolgende Analogon (7b ff.) – ebenfalls eine Triade, dem Vorbild im menschlichen Bereich entsprechend – wird als gänzlich auf die triadische Kadenz bezogen eingeführt und ausgestaltet, so daß auch die topographische Schilderung (9b ff.) als mittelbar durch das Motiv des Göttervergleichs bedingt und eingeleitet erscheint. Die Details der Topographie – bis V. 20 nachwirkend und die lokale Vorstellung bestimmend – endigen sodann mit der Wiederaufnahme der leitenden Vorstellung (21ff.). Dieser Ansatz greift als Fernbezug auf das Motiv des Göttervergleichs im Eingang des Fragments (4/5) zurück, gleichsam eine spezifische Ausgestaltung ankündigend; der nachstehende, zuhöchst trümmerhaft überlieferte Text verweigert hingegen die nähere Analyse des vorherrschenden Gedankens.

Wird in dem «Gedicht für Atthis» (Frg. 98 D) schon andeutungsweise kenntlich, daß in der expliziten Formulierung des Leitmotivs Modifikationen auftreten können, so gilt diese Beobachtung in weit höherem Maße für das «Lied auf Hektor und Andromache» (Frg. 55 a b D). Dort wird auf das entscheidende Moment, die Vorstellung des «unvergänglichen Ruhms» (4), soweit überprüfbar – an keinem weiteren Ort des Gedichts expressis verbis zurückgegriffen; vielmehr treten innerlich verwandte Ausdrücke an seine Stelle. Durch den Gedanken der Neuigkeit (3a), des herbeieilenden Herolds (2) und des schnellen Boten (3b) vorbereitet – wirkt das Leitmotiv (4b) darauf in dem Ausdruck der sich kontinuierlich verbreitenden Kunde, des alle Bevölkerungsschichten erfassenden Gerüchts (12a) fort, so daß der Aufbruch der Iliaden sich unmittelbar auf das Leitmotiv bezieht, die festliche gemeinsame Rückkehr unter Musik- und Gesangbegleitung (Frg. 55b,1ff. D) zudem als Umsetzung der Ankündigung des Herolds (4b) in die Realität sich zu verstehen gibt. Der Göttervergleich endlich (Frg. 55b,1 u. 14 D) exemplifiziert dabei das Moment der Unvergänglichkeit, das dem Leitmotiv integriert war[27].

Bei Frg. 2 D schließlich wird in der aus der «θέα», speziell dem «θαῦμα» heraus konzipierten Vorstellung wiederum des Göttervergleichs das tragende Motiv ansichtig. Es selbst wirkt in der unmittelbar anschließenden Pathographie nicht nach, vielmehr das Pendant zu dem emotionalen Fundament dieses Motivs: dem «θαῦμα», das Phänomen des «θάμβος». Von ihm als Folie aus betrachtet – entfaltet sich die gesamte pathographische Ekphrasis. Über die Motiv-

[27] Man vgl. die motivischen Gemeinsamkeiten zwischen Frg. 98 D und Frg. 55 a b D.

Zentrierung in V. 5b und den «verschobenen Gegensatz» in V. 9a gestaltet
Sappho in V. 14ff. eine Motiv-Öffnung, mit deren Hilfe die Vorstellungen
von Schein und Sein, welche im Eingang des Fragments miteinander verknüpft
waren (1–2a), nunmehr auf zwei verschiedene pathographische Gegebenheiten
bezogen werden. Indem die Lyrikerin das Moment des Seins (15a) aus der
Verbindung des Scheins (16) löst, ihm maximale Realität verleiht[28], erzielt sie
zugleich – in steigernder Überhöhung des aus dem Eingang vorgegebenen
poetischen Elements (2a) – für das nachstehende Motiv des «Gestorbenseins»
(15) die Erweckung der Vorerwartung entsprechender Realitätsvorstellungen.
Der perfektische Infinitiv (15b) scheint zunächst noch die Vorerwartung zu
bestätigen; durch die Ausdrücke im nachfolgenden (bis 16b) indes wird all
dergleichen kontinuierlich reduziert. Mit Hilfe dieses poetischen Vorgehens ge-
winnt Sappho die Möglichkeit, die durch den «verschobenen Gegensatz» (9a)
und die zu fordernde Kollektiv-Aussage[29] angedeutete Haltung des Verwin-
dens anfügen zu können (17ff.). – Das Eingangsmotiv erscheint also am Ende
der Ekphrasis – gemäß der Peripetie von «ϑέα» zu «ϑάμβος» – gleichfalls in
sein Gegenteil verkehrt, so daß zusätzlich zur Motiv-Öffnung auch eine extreme
Motiv-Variation erzielt ist.

Innerhalb der Motiv-Behandlung sind verschiedene, sich wiederholende Ge-
staltungsmöglichkeiten wahrgenommen; etwa die Motiv-Zentrierung, in der
summarisch mehrere Vorstellungen zusammengefaßt und auf einer höheren
Ebene verschmolzen werden, so daß von diesem «lyrischen Focus» ausgehend –
eine neue Motiv-Bewegung ansetzen kann[30]; sodann die Motiv-Verknüpfung[31],
die zwei Vorstellungen zu einer Einheit verbindet, divergierende Aspekte mit-
einander verflicht[32]; eine Motiv-Erweiterung findet sich in Hereinnahme eines
affizienten Phänomens in das Leitmotiv, ohne daß dabei das hinzukommende
Moment in einen anderen Zusammenhang innerhalb des Gedichts einzuordnen

[28] Die Versstelle, welche der Gedanke des «Seins» einnimmt, ist beide Male dieselbe.
Überdies liegt – was die Pathographie anbelangt (1–16) – bei den Phänomenen des
«Scheins» und «Seins» Axialsymmetrie vor.

[29] Der «πάν»-Begriff folgt erst mit der Wiederaufnahme des Gegensatzes (durch V. 14a
vorbereitet) in V. 17a.

[30] Man vgl. I 25 D; dort wird die ganze Ekphrasis in dem Gedanken des «... auch
jetzt» in einem Punkt zusammengefaßt; Frg. 2, 5 b D vereinigt die Sujets der Ein-
gangssituation in sich, Frg. 98, 15 D überträgt die Topographie des voranstehenden
Textes in sich zentrierend auf eine andere Ebene (rückschauend betrachtet, erstand
aufgrund dessen die gesamte Landschaftsschilderung [7b ff. oder 9b ff.] als «Reali-
tät»); s. a. I 23b/24 D; Frg. 2, 17 D.

[31] Motiv-Verflechtung, -Verschmelzung.

[32] In Ode I 17/18 D begegnet das Leitmotiv («ϑῦμος») in der Verschmelzung mit
dem Moment der Willentlichkeit; Frg. 96, 10/11 verknüpft zwei Motive, die inner-
halb des Gedichts eine separate Genese und Funktion erfüllen: der Gedanke der
Willentlichkeit – nun freilich mit dem des Erinnerns; Frg. 27 a b D, V. 7 vereinigt
die voneinander getrennten Elemente der Liebe und Schönheit (3/4) in der Gestalt
der Liebenden (Helena); Frg. 27 a b D, V. 17/18 darauf in der Person der Geliebten
(Anaktoria); s. a. Frg. 98, 6 b D.

wäre[33]. Als konsequente Fortsetzung dieser poetischen Motiv-Gestaltungsmög-
lichkeit ist das Mittel der Motiv-Öffnung zu betrachten. Durch detaillierte Zer-
gliederung eines komplexen Vorstellungspendants[34] wird statt einer statischen
Bezogenheit eine dynamische Entwicklung, ein Vorgang, eine Abfolge oder gar
die Schilderung einer ganzen Geschehenskette gewonnen[35]. Die Möglichkeit der
Motiv-Aufspaltung ferner nimmt Sappho etwa zwecks Gestaltung «lyrischer
Antinomien» oder zur Darstellung der «antinomischen» Ausführung eines
«lyrischen Themas» und zur Bewältigung einer dialogischen, Gegensätze pro-
noncierenden Gedankenbewegung wahr[36]. In dem poetischen Mittel der Sujet-
Variation erreicht die «Motivation» Sapphos unzweifelhaft einen Höhepunkt,
da somit die Vielzahl der internen Beziehungen geschaffen wird[37]. Von großer
Bedeutung sind im genannten Bereich weiterhin die motivisch verschobenen
Gegensätze, deren Anlage zumeist schon in die Sphäre der Kompositionstechnik
hinüberverweist oder gar hinübergreift[38]. Ihren Höchstpunkt erfährt die Motiv-

[33] Man vgl. Ode I 18 a; Frg. 96, 2 b D; Frg. 55 b D, V. 11 (s. 55a, 15a).

[34] Das korrespondierende Element ist seinem Pendant gegenüber quantitativ erweitert.

[35] Ode I 5b ff. stellt nicht konzinn-korrespondierend die Gedanken «komm» – «du
kamst» einander gegenüber, sondern zögert das zweite Moment hinaus, bezieht Vor-
stufen des Geschehens herein, ermöglicht mithin die Explikation der näheren Um-
stände etc. In Frg. 2, 5 D konfrontiert Sappho nicht sich selbst mit der Gestalt des
Mannes oder des Mädchens, sondern nur eines ihrer Konstituentien, dem sich weitere
anfügen. Daselbst in V. 15ff. reduziert Sappho die korrespondierende (Göttergleich-
heit) Vorstellung des Gestorbenseins, indem sie im nachhinein die Momente des «bei-
nahe» und «so scheint es mir selbst» anschließen läßt, so daß der zu fordernde Ge-
gensatz (17ff.) angeknüpft werden kann. Strenge Korresponsion zwischen V. 1/2a
und V. 15a/16 hätte das Gedichtsende nach V. 16 bedingt. Die Doppelung des Er-
lebnisphänomens Frg. 96, 12 D im Vergleich zu Frg. 96, 5 D ermöglichte die gesamte
Ekphrasis.

[36] Dialogischen Charakter tragen die Partien I 15–24 D und Frg. 149 D. In Ode I D
löst Sappho das Motiv des «Wollens mit innerem Engagement» über die Antinomie
von Sympathie und Aversion (V. 18–24). Sie beendet so das Motiv der Willentlich-
keit (24), kann sich darauf explicite der Gegebenheit der Innerlichkeit (18a; 27a)
zuwenden.

[37] Neben der Modifikation des «ϑῦμος»-Motivs in Ode I 4, 18, 27 D – neben dem
Gedanken der Willentlichkeit in I 17, 24 D; Frg. 25, 3, 9 D; Frg. 96, 2b, 6b, 10b D;
Frg. 149, 1 (3) – sei auch auf Frg. 98, 4b/5a u. 21a D; auf Frg. 27 a b D, V. 3/4, V. 7,
V. 17; Frg. 96, 5, 9b (neutralisiert), 12 (motivische Peripetie zum Positiven) und auf
Frg. 96, 3 u. 6 verwiesen.
Bezüglich der Motiv-Fernbezüge beachte man I 1 u. 14; I 6 u. 16; I 8 u. 25; Frg. 2, 4
u. 12; Frg. 2, 3b/4 u. 7; Frg. 3b u. 7b; Frg. 27 a b D, V. 1/2 u. 18/19; Frg. 55a 2 u.
12; Frg. 55a 15a u. 55b 11; Frg. 55a 15b u. 55b 5; Frg. 55, 17a/18 u. 55b 12;
Frg. 55b 1 u. 14; Frg. 55b 4 u. 10; Frg. 98, 2 u. 15 u. a. m.
Für die Bedeutung des Polyptoton bei Sappho s. a. I 4, 18, 27 D und Frg. 96, 4a,
13a, 16a, 19a u. a. m.

[38] Als wichtigste Belege für «verschobene Gegensätze» sind zu betrachten: I 5 D; hier
stellt Sappho statt zweier räumlich oder zweier zeitlich dimensionierter Vorstellun-
gen in Versetzung der Ebenen eine lokale (5a) mit einer temporellen (5b) einander
gegenüber. Die «Korrektur» erfolgt erst in V. 25a; Frg. 2, 9: der zu fordernde Ge-
danke «sondern alles ...» (s. V. 17!) wird verschoben. An seinen Platz tritt ein

Gestaltung Sapphos hingegen in der Schöpfung der «lyrischen Peripetien», der Umkehr der Darstellung einer Person in die (komplementäre oder) konträre Erscheinung[39].

Die Motiv-Analyse deutete – wie sich zeigte – mitunter bereits auf die Problematik der Kompositionstechnik herüber. Berühren sich doch bisweilen die motiv-bedingten Phänomene wie die «verschobenen Gegensätze» und «lyrischen Peripetien» mit konstitutiven Bestandteilen des Aufbaus, der Anlage: der Kompositionen.

Während für die Auswertung der Motive im Rahmen der Analyse noch weithin gesichertes Material verfügbar ist, gelangt man bei einem Versuch der Ermittlung kompositionstechnischer Formen in der Dichtung Sapphos alsbald an eine Grenze: nur ein Gedicht ist vollständig erhalten, die Ode auf Aphrodite. Zwar lassen sich für einige weitere Fragmente die Grenzen, Eingang und Ende des Gedichts, noch bestimmen[40]; die Textverluste sind jedoch zumeist größer, als daß man den Fortgang des Aufbaus zu erschließen vermöchte.

scheinbarer Gegensatz, der letztlich kausale Momente beinhaltet (man vgl. die Übersetzung von V. 9 bei TREU!). Statt des komplexen Gedankens «alles» fügt Sappho Details an (Motiv-Öffnung); s. a. Fußnote 34; Frg. 27 a b D, V. 11: erneut ein scheinbarer Gegensatz anstelle einer Begründung (man vgl. die Übersetzung von V. 11 bei TREU!); die detaillierte Schilderung (11b ff.) führt die Aphrodite-Handlung herein (Motiv-Öffnung); s. a. Fußnote 34; Frg. 96, 10 D: die Problematik dieses Gegensatzes wird ebenfalls in der Übertragung TREUS ansichtig; die wörtliche Übersetzung führt zu nichts («wenn aber nicht, sondern ich will dich erinnern»); man könnte etwa formulieren: «dagegen, wenn (weil) du es aber nicht weißt, will ich dich erinnern»; hier (10) wird mithin durch die folgende Gegensatz-Konjunktion die konditionale Protasis (10a) nachträglich zur Realität (Kausalitätsverhältnis) modifiziert: «du weißt es nicht, aber ich» – würde man erwarten können; durch die Hereinnahme des voluntativen Elements wird darauf auch der Einbezug des Moments der Erinnerung ermöglicht, durch die Motiv-Abfolge der Vorstellungen des Gedenkens, Wissens und Erinnerns die zeitliche Dimensionsebene der «Vorvergangenheit»; damit gestaltet sich der Eventualfall im nachhinein um (man beachte bei dieser Motiv-Verwendung stets auch die Aspekte der «Vorerwartung» und «rückwirkenden Modifikation» als poetische Konstituentien); Frg. 98 a b D, V. 16 (?).

[39] Man vgl. I D: Sappho als Bezwungene und Mitbezwingende (3; 28); Sappho als Anredende und Angeredete (2 u. 6; 15–20); Aphrodite als Angeredete und Anredende (1ff.; 15ff.); Frg. 98 D: die Wahllydierin als Bewundernde und Bewunderte (3–5; 6ff.); Frg. 2 D: Sappho als Beobachtende und (von sich selbst) Beobachtete (1–5a; 5b–16); Sappho als Überwältigte und Bewältigende (13b/14a; 17ff.); Frg. 5/6 D: Kypris als priesterlich Verehrte und «priesterlich Dienende» (7b/8; 17ff.); Frg. 96 D: Sappho als Tröstende und des Trostes Bedürfende (7ff.; 2). An diesen Gegebenheiten wird zugleich die Einwirkung der Motivation auf die Komposition, überdies ihre wechselseitige Durchdringung infolge der Bezogenheit der einzelnen Motive auf verschiedene zeitliche oder räumliche Schichten innerhalb des Kunstwerks offensichtlich; s. a. Fußnote 38.

[40] Beispielsweise für Frg. 5/6 D; Frg. 25 D; Frg. 27 a b D; Frg. 28 D; Frg. 67 D; zuweilen ist nur mehr der Anfang erhalten: Frg. 2 D; Frg. 4 D; Frg. 88 D (?); Frg. 103 D; Frg. 105 D; Frg. 103, 8 LP (s. a. Frg. 90 D!); häufiger schon der Schluß: Frg. 26 D; Frg. 39 D (zugleich überliefertes Buchende); Frg. 55 a b D (das letzte Gedicht des zweiten Buches); Frg. 65 a D; Frg. 66 D; Frg. 80 D (?).

An den umfangreicheren Texten der überlieferten Dichtung Sapphos beobachtete man schon früh bestimmte Regelmäßigkeiten der äußeren Komposition: etwa die Responsion (THOMSON), die «Rondo-Form» (MILNE) oder das «σχῆμα σαπφικόν» (LASSERRE). Und an derartigen Symmetrien bei Sappho ist nicht zu zweifeln[41]. Läßt sich doch für eine Vielzahl der Bruchstücke eindeutig die Triade[42] als Gliederungsprinzip nachweisen; rein äußerlich betrachtet unter anderem daran, daß Eingangs- und Schlußstrophe besonders in den Gebeten an Aphrodite und Kypris (5/6 D) von dem «geschlossenen» Mittelteil deutlich sich abgrenzen.

Auf die Gestaltungsmöglichkeiten der inneren Komposition indes machte wohl zuerst SCHADEWALDT aufmerksam, indem er an einem der Berliner Fragmente die sich voneinander abhebenden zeitlichen Schichten aufdeckte[43].

Die temporelle Dimensionierung der inneren Struktur sapphischer Gedichte tritt in der Tat noch sehr häufig klar zutage; vielfach kenntlich an dem expliziten Verweis auf die Gegenwart[44]. Dabei werden zumeist zwei zeitliche Ebenen voneinander abgerückt: die Schicht der Gegenwart oder der Zukunft von jener

[41] Bei starrer Schematisierung gerät man indes bisweilen in Schwierigkeiten. MILNES «sequence» ist in der Tat nicht immer anwendbar: «Theme – Transition – Variation – Transition – Recapitulation»; s. MILNE, Hermes 71 [1936] 126f.

[42] Die Triade wurde bereits im Gefüge einzelner Kola als Anordnungsgrundsatz verwendet; beispielsweise in der kunstvoll aufgebauten triadischen Kulmination der Bewunderung («θαῦμα») bei Frg. 98, 4ff. D: Atthis überragte die Wahllydierin, diese hinwiederum die lyrische Hautevolée; auch der Vergleich zeigte parallel-triadischen Charakter (Helios, Selene, die Sterne). Diese Anlage der Struktur kleiner Gefüge besitzt en miniature den gleichen Aufbau wie die umfassenden Einheiten ganzer Gedichte (I D; Frg. 5/6 D u. a. m.).

[43] Hermes 71, 1936, 363–373; wiederabgedruckt in dem Sammelband «Hellas und Hesperien«, 1960, 66–77.

[44] Man beachte vornehmlich: I 25 D; Frg. 11, 1 D; Frg. 27, 15 D; Frg. 28, 11 D; Frg. 66, 9 D, Frg. 69, 5 D; Frg. 98, 6 D; Frg. 130, 2 D. Verschiedentlich ist der Aspekt des «Jetzt», die Gegenwart, verbatim von einem ausdrücklichen Bezug auf die Vergangenheit («einst») abgehoben: s. I 5 D; Frg. 66, 7 D; Frg. 98, 3a mitunter geht statt dessen ein Vergangenheitstempus voran: Frg. 27, 9 u. 11 D; Frg. 28, 8 D; Frg. 69, 4 D, durch ein temporales Adverbiale («vormals») wird zuweilen auch der zeitliche Gegenpol der Vergangenheit zum Futur angedeutet: s. Frg. 25, 5 D; Frg. 25, 11 D.

[45] Frg. 28 D weist die Struktur auf: Gegenwart – Vergangenheit – Gegenwart;
Frg. 98 a b D: (Gegenwart: Kleis trägt die Bitte vor) – Vergangenheit – Gegenwart . . .;
Frg. 27 D: Gegenwart – Vergangenheit – Gegenwart . . .;
Frg. 98 D: . . . Gegenwart – Vergangenheit – Gegenwart . . . Vergangenheit . . .;
Frg. 65 a D: . . . Vergangenheit – Gegenwart – Vergangenheit . . . Gegenwart;
Frg. 55 a b D: . . . Vergangenheit – Gegenwart – Vergangenheit . . . – Vergangenheit (in 55 b, 3 a D liegt eine augmentlose Imperfekt-Form vor);
Frg. 66 D: . . . Vergangenheit – Gegenwart – Vergangenheit;
Frg. 69 D: . . . Vergangenheit – Gegenwart . . .;
Frg. 25 D: Zukunft – Vergangenheit – Zukunft – Vergangenheit . . . Zukunft (?); die Gegenwart ist der Gebetssituation immanent.

der Vergangenheit[45]. Drei einander aufruhende temporelle Ebenen begegnen hingegen nur selten[46].

Als weitere Möglichkeit der Dimensionierung der inneren Komposition findet ferner die räumliche Bezogenheit Verwendung. Ihre Zusammengehörigkeit mit der zeitlichen Strukturierung verdeutlichen noch die Eingänge offenbar kletischer Hymnen wie Frg. 90 D und Frg. 103,8 LP, in denen die Vorstellung des «hic et nunc» wohl beide Male explicite anzutreffen war[47].

Die räumliche Dimensionierung[48] als inneres Kompositionsprinzip ist in Sapphos «Gebet an Kypris Antheia» insofern leichthin zu verifizieren, als sie mit dem triadischen Aufbau der äußeren Komposition übereinstimmt: der kosmische Bereich der Gottheit und die Eingangsstrophe, die Räumlichkeit Sapphos und der topographisch-aretalogische Mittelteil, die irdische Sphäre der Kypris endlich und die abschließende Stanze konvergieren jeweils[49].

Ferner dient auch die personale Bezogenheit zur Strukturierung der inneren Komposition. Kam Sappho in der pathographischen Ode zunächst auf der Ebene der Beobachtenden zu stehen: jener Kompositionsschicht, die dem Bereich der inneren Struktur, in welchem der «anonymus» und das Mädchen dargestellt wurden, aufruht –, so transponiert sie sich über ihren Bezug zu dem «Paar» auf dieselbe Ebene, indem sie sich dort mittels der Selbstobjektivation als Beobachtete einführt[50]. Wird die erste Strophe folglich von der personalen Bezogenheit der Dreieckskonstellation eingenommen, so die zweite, dritte und vierte von der Selbstobjektivation der Lyrikerin, mit der fünften Stanze beginnt die Konstituierung der dritten personal-ausgerichteten Ebene, auf welcher der «πένης» – offenbar in einem Kausal-Exempel – hereingenommen wird. Äußere und innere Komposition stimmen also hier harmonisch überein.

Als die kunstvollste Anlage der inneren Struktur, die Sappho zu konzipieren geglückt ist, ermittelt die Schichtenanalyse den Aufbau der Ebenen der dialogischen Bezogenheit in dem «Gebet an Aphrodite» (I D)[51]. Aus der Rede Sapphos als der untersten Schicht hebt sich die Rhesis der Gottheit als nächsthöhere heraus; ihr ruht sodann die nur «partiell abdeckende» dritte Ebene der Worte der Lyrikerin auf; es konstituiert sich also die «Zitation des Zitats im Zitat»: unzweifelhaft die Vollendungsform der inneren Komposition sapphischer Lyrik[52]; die Dichterin spricht – in axylsymmetrischer Strukturierung – außerhalb und innerhalb der Rhesis der Göttin.

Demnach lehrt sich die Dichtung Sapphos – soweit der trümmerhafte Überlieferungszustand des Œuvre noch eine Würdigung gestattet – als von bewußter Überlegtheit bestimmt[53] verstehen. In kritischer Kunstreflexion integriert die Dichterin Gegebenheiten höchster Subjektivität[54] ihrer Lyrik. Diese poetischen Phänomene – aus der gleichsam «vivisektorischen» Selbstreflexion erwachsen – finden ihren Niederschlag in der Selbstobjektivation und Selbstinterpretation innerhalb der einzelnen literarischen Kunstwerke[55]. Zugleich schafft sich diese dichterische Intention in der «tenuitas sapphica», der vielfach geradezu psychagogischen Schlichtheit Sapphos[56], die angemessene Ausdrucksform im Stilistischen. Kriterien scheinbar stilanalytischer Provenienz wie etwa die Begriffe «Pendeln» und «Gleiten» erweisen sich dort als verständnis-erschwerend, den Zugang zur adäquaten Auffassung hindernd.

Innerhalb des Bereichs der Reflexion herrschen überdies besonders in den subjektiven Gedichten[57] gemäß der inneren Verhaltenheit Sapphos[58] die Mittelbarkeit der Brechung oder Spiegelung, äußerste Epoché – kenntlich insonderheit an der Intention der Anonymität – und zarte Scheu vor. Gleichzeitig wirkt

[46] Frg. 96: ... Gegenwart (mit futurischem Akzent) – Vergangenheit (das Futur [Imperativ] implizierend) – Vorvergangenheit; s. a. I D.

[47] Zu Frg. 103, 8 LP: Treu, Sappho 17e.

[48] Vielfach unterstützt ein ausdrücklicher Verweis («hierher») die Intention der Kennzeichnung des Raumverhältnisses: (Frg. 5/6, 5 D); Frg. 57 D; Frg. 90 D; Frg. 154 D; I 5 D; Frg. 25, 2 D; Frg. 28, 7 D; Frg. 98, 2 D; (Frg. 5/6, 17); Frg. 98, 18 D. Während in diesen Belegen meistens nur zwei räumliche Bereiche einander gegenübergestellt sind, umschließt die Dimensionierung von Frg. 5/6 D einmal drei «Sphären»: den kosmischen Raum Aphrodites («1–»4), die kretische Waldschlucht als den Aufenthaltsbereich Sapphos (5–16), den sie bezieht, um den zentralen poetischen Raum des Gedichts (17–20) Kypris überlassen zu können. Von jener «neuen Position» aus also wies die Lyrikerin mit «ἔνθα» als Neben- oder Außenstehende auf den priesterlichen Bereich zurück (17ff.; vgl. 7f.).

[49] Durch die anaphorischen Lokaladverbien wird die räumliche Dimensionierung dieser Ode nachdrücklich betont (s. a. V. 6b; V. 7b–9a; V. 13a; V. 17a).

[50] Der «verschobene Gegensatz» in Frg. 2, 9 D (vgl. V. 17) ermöglichte darin, indem er eine Polarität aufzubauen schien, die kontinuierlich sich steigernde Pathographie. Lähmende Stereotypie wurde somit eliminiert.

[51] Zur Bedeutung des Moments des Dialogischen vgl. man Frg. 55 a b D (die Rhesis des Idaios blieb offensichtlich solitär, mithin lag nur eine «dialogische Ebene» vor); Frg. 98 a b D enthielt mindestens zwei derartige Schichten (Sappho zitiert ihre Mutter, während sie selbst zu ihrer Tochter spricht); Frg. 107 D und Frg. 149 D waren vermutlich ähnlich komponiert; Frg. 96 D schließlich verfügte über drei der genannten Schichten, die – auf zwei verschiedenen Zeitebenen hereingenommen – parallel zueinander verliefen. Die confessio Sapphos steht in gleichem Abstand zur «Klage des Mädchens» wie zu der vormaligen Rhesis der Lyrikerin.

[52] ... soweit wenigstens das erhaltene Œuvre Sapphos zu schließen erlaubt.

[53] Schubart, Philol. 97 [1948] 315.

[54] Über die Entstehung der Subjektivität in der römischen erotischen Dichtung gewähren besonders Catulls carmina 11 und 51 einen klaren Einblick. An des Neoterikers Einfluß auf speziell Horaz (Becker, Spätwerk ... [1963] 241, Anm. 11) und die römischen Elegiker ist nicht zu zweifeln. Man beachte vornehmlich die Bedeutung Sapphos in dieser generischen Entwicklung.

[55] s. vornehmlich die «confessiones Sapphos».

[56] Über die Stufe der Reflexion gelangt Sappho zu einer «zweiten Naivetät»: zweiten Ursprünglichkeit, die zumeist mit grundsätzlicher Naivität oder gar Primitivität gleichgesetzt wird (s. Page, Kommentar 83, Zeile 19ff.; 85, Zeile 15ff.).

[57] Daß die lyrisch-mythologisch-erzählenden Gedichte Sapphos, Alc. Frg. 304 LP und Frg. 55 a b D, oder wohl auch ein Teil der Epithalamien gattungsbedingt sich aus diesem Bereich ausgrenzen, liegt in der Natur der Sache.

[58] Zur Übereinstimmung von Kunstcharakter und wesensmäßiger Eigenart Sapphos beachte man (s. u.) Frg. 65a, 25a D.

in diese Sphäre das wach-bewußte Erleben der «Θέα», sei es in «Θαῦμα», sei es in «Θάμβος», nachhaltig herein[59]. Vielfach werden von diesem oder verwandten Empfindungsbereichen ganze Gedichte oder doch weite Partien bestimmt, so daß die Grenzen des in der jeweiligen Gattung Möglichen erreicht zu sein scheinen[60]. In Anbetracht dessen verbietet sich die Bestimmung der Genus-Zugehörigkeit aufgrund nur eines – bisweilen noch mehrdeutigen – Kriteriums von selbst[61]. Gerade aber im freien Verfügen über die Verwendung und stets modifizierende Ausgestaltung der durch die Gattung bestimmten Konstituentien einzelner Lieder deutet sich ein spürbarer Abstand zu einer starrschematischen Reaktuierung des genus-bedingten Typus[62] an.

Ebenso rückt Sappho von der Mythos-Diskussion der älteren frühgriechischen Lyrik beträchtlich ab. Das mythologische Exempel[63] ist weithin aus der Eigenwertigkeit herausgelöst und der künstlerischen Intention unterworfen[64]. Im Unterschied beispielsweise zum vorsapphischen Lyriker-Disput über das Ethos Helenas – ist bei Sappho die dichterische Befangenheit in der als real betrachteten Mythos-Situation überwunden[65]. Der vorgegebene Stoff der Sage wird bei Sappho zum Sujet, das einer neuen poetischen Absicht erschlossen werden kann.

Diese innere Distanz bestätigt auch von der werkimmanenten Interpretation[66] her, welche im freien Verfügen über die literarischen Vorgegebenheiten ein Charakteristikum der Kunst Sapphos ermittelte, die Spätdatierung der Lebenszeit der Lyrikerin[67]: eine *Spätform* bereits, fügt sich das Werk Sapphos der frühsten griechischen Lyrik ein.

59 Für den Zugang zum Kunstverständnis bei Sappho stellt der Nachvollzug (Wilamowitz, Schadewaldt) eben dieses typisch griechischen Phänomens eine Unabdingbarkeit dar.

60 Man vgl. I D; Frg. 2 D; Frg. 25 D; Frg. 38 D; Frg. 39 D; Frg. 55 a b D u. a. (Frg. 98 a b D – als mögliches «Hochzeitslied»).

61 Zur Problematik der Gattungsbestimmung beachte man u. a. die Versuche, Frg. 2 D; Frg. 37 D; Frg. 38 D; Frg. 55 a b D; Frg. 98 a b D als Epithalamien, Frg. 25 D als Scheltgedicht, Frg. 27 a b D als Rügegedicht, Frg. 28 D als Propemptikon zu interpretieren.

62 Man vgl. die aufgezeigte unterschiedliche Anlage von Ode I D und Frg. 5/6 D (Verknüpfung von Aretalogie und descensio, Epiphanie etc.; Hereinnahme der topographisch eingefangenen Aretalogie in die Epiklese).

63 Frg. 27 a b D, V. 5–12; zu Frg. 55 a b D: Kakridis, Wiener Studien 79 [1966] 21–26; (Frg. 65a 19–24 D; Frg. 28 D).

64 Die Auswahl der im Mythos vorgegebenen Details oder seine Abwandlung legen davon Zeugnis ab.

65 Die moralische Wertung der Tat Helenas stand u. a. bei Alkman, Stesichoros und Alkaios im Vordergrund.

66 Die Motiv-Verwandtschaft einzelner Gedichte, welche sich in der gewählten Abfolge der interpretierten Fragmente heraushebt, berechtigt indes noch nicht zu dem Schluß, die obige Anordnung gebe die Chronologie der Oden an. Interne Indizien genannter Observanz reichen für derartige Schlußfolgerungen zumeist nicht aus. S. a. Becker, Spätwerk des Horaz [1963] 64–112; 232–237; 246ff.

67 Die Geburt der Dichterin um 612 v. Chr.; so auch Wilamowitz, Bowra GLP [¹1936] u. a. m.

Zugleich erweisen sich unter den Perspektiven, welche – aus dem Œuvre[68] selbst – sich eröffnen, die von Page[69] heftig gerügten Ekphraseis als sinnvolle Gebilde, die sich harmonisch der von Page bestrittenen, indes nachgewiesenen Einheitlichkeit und inneren Geschlossenheit der Gedichte integrieren. Sappho gestaltet also in diesen sinnvollen Gefügen keine irrelevanten Exkurse oder gar gedankenflüchtigen Digressionen. Vielmehr erschließt sich in ihnen der von Page nicht als solcher erkannte Niederschlag eines Wesenszugs der Lyrikerin: ihrer Vorliebe für «ἀβροσύνα»[70]. Eben sie konnte ihren adäquaten stilistischen Ausdruck nur in der intentional bedingten, zweckbestimmten Abundanz finden.

Den Eigenwert eines derartigen Phänomens – und entsprechend verhält es sich mit der Kunst Sapphos überhaupt – vermag freilich nicht eine sachorientierte Kritik wie jene von Page, sondern lediglich der innere Nachvollzug – korrigiert oder bestätigt durch die motiv-analytische und kompositionstechnische Untersuchung – zu erfassen. Eine Würdigung der Dichtung Sapphos unter den Gesichtspunkten kongenialen Nachempfindens zeitigte schon eh höchste Achtung und wird auch heute – insonderheit unter den Perspektiven der gewiesenen Provenienz – Horazens bewundernde Anerkennung für Sapphos Lyrik rechtfertigen (Oden IV 9,1–12):

«Ne forte credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
non ante volgatas per artis
verba loquor socianda chordis:

non, si priores Maeonius tenet
sedes Homerus, Pindaricae latent
Ceaeque et Alcaei minaces
Stesichorive graves Camenae

nec siquid olim lusit Anacreon
delevit aetas; *spirat adhuc amor*
vivontque conmissi calores
Aeoliae fidibus puellae.»

Nicht anders als der Augusteer urteilte dessen griechisches Vorbild (Episteln I 19, 29 u. 32f.), der «συμπολίτης» und ältere Zeitgenosse Sapphos, *Alkaios*, verbindlich über die Lyrikerin selbst (Alc. Frg. 63 D)[71]:

«Ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι».

68 Eo ipso bestätigt sich die Forderung: «Ψάπφω ἐκ Ψάπφως σαφηνίσδην.» s. o.: S. 59, Anm. 103.

69 Pages Kommentar zu Sappho muß als in der Anlage wenig glücklich, in der Kunstwürdigung verfehlt gelten: Davison, Class. Rev. N. S. 7 [1957] 22; Galiano, Safo [1958] 12, Anm. 23: «En general, Page no parece apreciar suficientemente la calidad poética de Safo.»

70 s. die confessio im autobiographischen Altersgedicht, Frg. 65a, 25a: «ἔγω δὲ φίλημμ' ἀβροσύναν.»

71 Gentili, La veneranda Saffo, Quaderni Urbinati 2 [1966] 37ff.

SACHREGISTER

AUTORENREGISTER

Literaturverzeichnis

Alfonsi, L.: Appunti sulla fama dell'ode saffica; Aegyptus 26 [1946] 3ff.
Alfonsi, L.: Nota Catulliana; Latomus 24 [1965] 409f.
Aly, W.: Sappho; RE I A 2 [1920] Sp. 2357ff.
Amundsen, L.: Die Sappho-Übertragung des Catull; Symbolae Osloenses 12 [1933] 70ff.
Ardizzoni, A.: Osservazioni metriche sul nuovo frammento di Saffo; Atene e Roma, 3. ser. 11 [1943] 37ff.
Aulotte, R.: L'ode à l'aimée de Sapho chez Robert Garnier; BAGB [1965] 112ff.
Bagg, R.: Love, Ceremony and Daydream in Sappho's Lyric; Arion 3 [1964] 23ff.
Barigazzi, A.: L'ode di Saffo Fainetai moi kenos e l'additamento di Catullo; Reale Istituto Lombardo, Bd. 75 [1941–1942] 401ff.
Barner, W.: Neuere Alkaios-Papyri aus Oxyrhynchos; Spudasmata 14 [1967].
Barner, W.: Zu Alkaios-Fragmenten von Oxyrhynchus Papyri 2506; Hermes 95 [1967] 1ff.
Barnstone, W.: Sappho. Lyrics in the Original Greek [1965].
Bartoletti, V.: Saffo ed Orazio; Studi italiani di filologia classica, N. S. 15 [1938] 75ff.
Bauer, O.: Sapphos Verbannung; Gymnasium 70 [1963] 1ff.
Beattie, A. J.: Sappho Fr. 31 LP; Mnemosyne IV 9 [1956] 103ff.
Beattie, A. J.: A Note on Sappho Fr. 1; The Classical Quarterly 51 [1957] 180ff.
Bechtel, Fr.: Die griechischen Dialekte I [1921].
Becker, C.: Cicero. Reallexikon für Antike und Christentum 3 [1957] 86ff.
Becker, C.: Horaz. Lexikon der Alten Welt [1965] 1329ff.
Becker, C.: Der ‹Octavius› des Minucius Felix; Bayer. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Klasse, SB [1967] Heft 2.
Becker, C.: Das Spätwerk des Horaz [1963].
Becker, C.: Tertullian. Apologeticum. Verteidigung des Christentums [²1961].
Becker, C.: Tertullians Apologeticum. Werden und Leistung [1954].
Becker, C.: Vergils Eklogenbuch; Hermes 83 [1955] 314ff.
Beloch, K. J.: Griechische Geschichte I 2 [1926] (1967).
Benavente, M.: Von Homer bis Sappho; E. Class. 9 [1965] 235ff.
Bengtson, H.: Griechische Geschichte [1965].
Bergk, Th.: Poetae Lyrici Graeci [¹1853, ²1867, ³1882].
Betti, E.: Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften [1962].
Bickel, E.: Catulls Werbegedicht an Clodia und Sapphos Phaonklage im Hochzeitslied ...; Rhein. Museum 89 [1940] 194ff.
Boeckh, A.: Enzyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften (1886) [1966].
Bolling, G. M.: Poikilos und Throna; AJPh 79 [1958] 275ff.
Bongi, V.: Ancora su Catullo e Saffo; Aegyptus 26 [1942] 96ff.
Bonnard, A.: La poésie de Sapho [1948].
Bowra, C. M.: Ancient Greek Literature [1964].
Bowra, C. M.: Early Greek Elegists [1960].
Bowra, C. M.: Griechenland [1964].
Bowra, C. M.: Heldendichtung [1964].
Bowra, C. M.: Zu Alkaios und Sappho; Hermes 70 [1935] 238ff.
Brockhaus, Der Grosse: Anakreon; Der Große Brockhaus 1 [1952] 258f.

Brockhaus, Der Grosse: Kannazeen; Der Große Brockhaus 16 [1955] 214.
Brockhaus, Der Grosse: Sappho; Der Große Brockhaus 10 [1956] 269.
Buck, C. D.: The Greek Dialects [1961].
Cameron, A.: Sappho; Harvard Theological Review 57 [1964] 237ff.
Cameron, A.: Sappho's Prayer to Aphrodite; HThR 32 [1939] 1ff.
Castle, W.: Observations on Sappho's to Aphrodite; TAPhA 89 [1958] 66ff.
Cataudella, Q.: Saffo Fr. 5–6 Diehl; Atene e Roma 42 [1940] 199ff.
Cataudella, Q.: Saffo e i Bizantini; REG 78 [1965] 66ff.
Colonna, A.: L'antica lirica greca [1963].
Colonna, A.: Note al testo dei poeti lesbici; Paideia 10 [1955] 307ff.
Comparetti, D.: Saffo e Faone; Poesia e pensiero del mondo antico [1944].
Costanza, S.: Risonanze dell'ode di Saffo Fainetai moi kenos da Pindaro a Catullo e Orazio [1950].
Crusius, O.: Anakreon; RE I 2 [1894] 2035ff.
Curtius, E. R.: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter [1963].
Dacier, A.: Les poesies d'Anakreon et de Sapho [²1716].
Davison, J. A.: Rez. v. Lobel – Page, PLF, und Page, Sappho and Alcaeus; Class. Rev. N. S. 7 [1957] 19ff.
del Grande, C.: La metrica greca [1960].
del Grande, C.: Saffo; Euphrosyne 2 [1959] 181ff.
del Grande, C.: Phorminx. Antologia della lirica greca [1959].
della Corte, F.: Saffo. Storia e leggenda [1950].
Denniston, J. D.: The Greek Particles [1959].
Deubner, L.: Zu den neuen Bruchstücken des Alkaios, Abh. preuß. Akad. der Wissenschaften Berlin [1943].
Diehl, E.: Anthologia Lyrica Graeca IV [1936].
Diehl, E.: Anthologia Lyrica Supplementum [1942].
Dietel, K.: Das Gleichnis in der frühen griechischen Dichtung [1939].
Dieterich, G.: Alkaios; RE I 2 [1894] 1498ff.
Dihle, A.: Griechische Literatur-Geschichte [1967].
Dodds, E. R.: Euripides. Bacchae [1963].
Dümmler: Aphrodite; RE I 2 [1894] 2729ff.
Durant, W.: Das Leben Griechenlands [1957].
Edmonds, J. M.: Lyra Graeca I (1928) [1963].
Edmonds, J. M.: Sappho; The Classical Review 30 [1916] 98.
Edmonds, J. M.: Three Fragments of Sappho; The Classical Review 23 [1909] 99ff.
Eigenbrodt, K. W.: Sappho [1952].
Eisenberger, H.: Ein Beitrag zur Interpretation von Sapphos Frg. 16 LP; Philologus 103 [1959] 130ff.
Eisenberger, H.: Der Mythos in der äolischen Lyrik [1956].
Erffa, C. E. Frhr. v.: Aidos und verwandte Begriffe von Homer bis Demokrit; Philol. Suppl. 30, 2 [1937].
Fatouros, G.: Index verborum zur frühgriechischen Lyrik [1966].
Fauth, W.: Aphrodite; Der kleine Pauly 1 [1964] 425ff.
Fauth, W.: Gebet; Der kleine Pauly 2 [1967] 708f.
Fellmann, R. – Hommel, P.: Lydien; Lexikon der Alten Welt [1965] 1787ff.
Ferrari, G.: Una reminiscenza di Saffo in Lucrezio; Studi italiani di filologia class. N. S. 14 [1936] 140ff.
Flashar, H.: Formen der Aneignung griechischer Literatur durch die Übersetzung, Arcadia 3 [1968] 133–156.
Fraenkel, Ed.: Horaz [1963].
Fraenkel, Ed.: Iktus und Akzent [1928].
Fraenkel, Ed.: Vesper adest; JRS 45 [1955] 1ff.

FRÄNKEL, H.: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums [1962].
FRÄNKEL, H.: Wege und Formen frühgriechischen Denkens [1960].
FREDERICKSMEYER, E. A.: On the Unity of Catullus 51; TAPhA 96 [1965] 153ff.
FRENZEL, E.: Stoffe der Weltliteratur [1962].
FRIEDELL, E.: Kulturgeschichte Griechenlands [1949].
FRIEDLÄNDER, L.: Sittengeschichte Roms [1964].
FRISK, HJ.: Griechisches etymologisches Wörterbuch; 2 Bde. [1960] (ff).
FÜHRER, R.: Formproblem-Untersuchungen zu den Reden in der frühgriechischen Lyrik; Zetemata 44 [1967].
GADAMER, G.: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [1965].
GALIANO, M. F.: Safo [1958].
GALIANO, M. F.: Rez. v. G. Fatouros, Index Verborum 1966, in Gnomon 41 [1969] 1–9.
GALLAVOTTI, C.: Echi di Alceo e di Menandro nei retori tardivi; Rivista di filologia e di istruzione classica 43 [1965] 135ff.
GALLAVOTTI, C.: Interpretando Saffo e poi Catullo; Atene e Roma 11 [1943] 3ff.
GALLAVOTTI, C.: Le citazione saffiche di Apollonio Discolo; Rivista di fil. e di istr. cl. N. S. 20 [1942] 103ff.
GALLAVOTTI, C.: Esegesi e testo dell'ode fr. 2 Saffo; RFIC N. S. 20 [1942] 113ff.
GALLAVOTTI, C.: La lingua dei poeti eolici [1948].
GALLAVOTTI, C.: La nuova ode di Saffo; Studi italiani N. S. 19 [1941] 161ff.
GALLAVOTTI, C.: Per il testo di Saffo; RFIC 94 [1966] 157ff.
GALLAVOTTI, C.: Postille a nuovi carmi di Saffo ... Parola del Passato 1 [1946] 119ff.
GALLAVOTTI, C.: Saffo e Alceo, 2 Bde. [[3]1962].
GALLAVOTTI, C.: Storia e poesia di Lesbo nel VII–VI secolo A. C. [1948].
GALLAVOTTI, C.: Studi sulla lirica greca; RFIC 20 [1942] 103ff. und 161ff.
GEMOLL, W.: Griechisch-deutsches Wörterbuch [1962].
GENTILI, BR.: La metrica dei greci [1964].
GENTILI, BR.: La veneranda Saffo, Quaderni Urbinati 2 [1966] 37–62.
GIGON, O.: Gebet; Lexikon der Alten Welt [1965] 1028f.
GLADIGOW, B.: Zum Makarismos des Weisen; Hermes 95 [1967] 415.
GOMME, A. W.: Interpretations of Some Poems of Alkaios and Sappho; JHS 77 [1957] 225ff.
GOMME, A. W.: A Reply; JHS 78 [1958] 85f.
GRASSI, E.: La prima ode di Saffo; Studi italiani di filologia classica N. S. 23 [1948] 215ff.
GRENFELL, B. P. – HUNT, A. S.: Oxyrhynchus Papyri I [1898].
GRENFELL, B. P. – HUNT, A. S.: Oxyrhynchus Papyri X [1914].
GRENFELL, B. P. – HUNT, A. S.: Oxyrhynchus Papyri XV [1922].
HAMM, E.-M.: Grammatik zu Sappho und Alkaios [1957]; Abh. d. Akad. d. Wiss. Berlin; Kl. f. Sprachen, Literatur und Kunst 2 [1951].
HAMM, E.-M.: Masthle und Masthles; Glotta 32 [1952] 43ff.
HAMPE, R.: Paris oder Helena? Zu Sappho fr. 27 a Diehl; Museum Helveticum 8 [1951] 144ff.
HARTMANN, N.: Das Problem des geistigen Seins [1962].
HAUSMANN, M.: Das Erwachen [1949].
HEINZE, R.: Vom Geist des Römertums. Ausgewählte Aufsätze. Hrsg. von Erich Burck [1960].
HEITSCH, E.: Sappho 2, 8 und 31, 9 LP; Rhein. Museum 105 [1962] 284ff.
HEITSCH, E.: Zum Sappho-Text; Hermes 95 [1967] 385ff.
HELCK, W.: Amasis; Lexikon der Alten Welt [1965] 132.
HEZEL, O.: Catull und das griechische Epigramm [1932].
HIERSCHE, R.: Zu Sappho 2, 9 D; Glotta 44 [1967] 1ff.

HILLER, L. – CRUSIUS, O.: Anthologia lyrica [1911].
HIRZEL, R.: Themis, Dike und Verwandtes [1966].
HOMMEL, P.: Alyattes; Lexikon der Alten Welt [1965] 130f.
HOMMEL, P.: Kroisos; Lexikon der Alten Welt [1965] 1630f.
HUNT, A. S.: Oxyrhynchus Papyri 17 [1927].
IMMISCH, O.: Catulls Sappho. SB Heidelberg, phil.-hist. Klasse [1933–1934] II.
INGARDEN, R.: Das literarische Kunstwerk [1960].
JACHMANN, G.: Sappho und Catull; Rhein. Museum 107 [1964] 1ff.
JAEGER, W.: Paideia. Die Formung des griechischen Menschen, Bd. 1 [1959].
JAUSS, H. R.: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Poetik und Hermeneutik III [1968].
JAX, K.: Die weibliche Schönheit in der griechischen Dichtung [1933].
JUCKER, H.: Rez. v. H. v. Heintze, Das Bildnis der Sappho 1966, in: Gnomon 41 [1969] 77–84.
JURENKA, H.: Neue Lieder der Sappho; Wiener Studien 36 [1914] 201ff.
JURENKA, H.: Zur Klärung der Sappho-Frage; Wiener Studien 19 [1897] 189ff.
KÄHLER, M.: Das Gewissen [1967].
KAKRIDIS, J. TH.: Zu Sappho 44 LP; Wiener Studien 79 [1966] 21ff.
KAMBYLIS, ATH.: Die Dichterweihe und ihre Symbolik [1965].
KAMERBEEK, J. C.: Sapphica; Mnemosyne IV 9 [1956] 97ff.
KAZIK-ZAWADZKA, I.: De Sapphicae Alcaicaeque Elocutionis Colore Epico; Archiwum Filologiczne IV [1958].
KEIL, R. D.: Zwei archaische Gedichte. Sapphos Gebet an Aphrodite ... Antike und Abendland 6 [1957] 143f.
KEYDELL, R.: Epithalamium; Realenzyklopädie für Antike und Christentum 5 [1962] 927ff.
KIESSLING, A. – HEINZE, R.: Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden. Kommentar [1964].
KLINGNER, FR.: De Boethii consolatione philosophiae [1966].
KLINGNER, FR.: Q. Horatius Flaccus [1959].
KLINGNER, FR.: Römische Geisteswelt [1961].
KLINGNER, FR.: Studien zur griechischen und römischen Literatur [1964].
KLINGNER, FR.: Vergil [1967].
KNEBEL, G.: Aretalogie; Lexikon der Alten Welt [1965] 292.
KNEBEL, G.: Hymnus; Lexikon der Alten Welt [1965] 1344f.
KOCK, TH.: Alkäos und Sappho [1862].
KOECHLY, H.: Über Sappho; Akad. Vorträge und Reden [1859] 153ff.
KONIARIS, G. L.: On Sappho fr. 1 LP; Philologus 109 [1965] 30ff.
KONIARIS, G. L.: On Sappho fr. 16 LP; Hermes 95 [1967] 257ff.
KOSTER, W. J. W.: Métrique Grecque [1962].
KOSTER, W. J. W.: Sappho apud Gregorium; Mnemosyne 17 [1964] 374.
KOSTER, W. J. W.: Sappho apud Gregorium; Mnemosyne 18 [1965] 75.
KRANZ, W.: Catulls Sappho-Übertragung; Hermes 65 [1930] 236ff.
KRANZ, W.: Geschichte der griechischen Literatur [1960].
KRISCHER, T.: Sapphos Ode an Aphrodite; Hermes 96 [1968] 1ff.
KÜHNER, R. – BLASS, FR.: Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache I 1 u. 2 [1966].
KÜHNER, R. – GERTH, B.: Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache II 1 u. 2 [1963].
KULLMANN, W.: Die Quellen der Ilias (Troischer Sagenkreis); Hermes-Einzelschriften 14 [1960].
KULLMANN, W.: Das Wirken der Götter in der Ilias [1956].
KULLMANN, W.: Rez. v. Treu, Sappho; Gymnasium 63 [1956] 141f.
LAAGER, J.: Epiklesis; Realenzyklopädie für Antike und Christentum 5 [1962] 577ff.

Lanata, G.: L'ostracon fiorentino con versi di Saffo; Studi italiani di filol. class. 32 [1960] 64ff.
Lanata, G.: Sul linguaggio amoroso di Saffo, Quaderni Urbinati 2 [1966] 63–79.
Latte, K.: Erinna; Nachrichten der Akad. d. Wiss. Göttingen; phil.-hist. Kl. [1953] 79ff.
Lattimore, R.: Sappho 2 und Catullus 51; Classical Philology 39 [1943] 184ff.
Lavagnini, Br.: Aglaia. Antologia lirica [1937].
Lavagnini, Br.: Nuova antologia dei frammenti della lirica greca [1932].
Lawler, L. B.: Pepoikilmena zoia; Classical Journal 56 [1960] 349ff.
Leo, Fr.: Die griechisch-römische Biographie [1965].
Lesky, A.: Geschichte der griechischen Literatur [1963].
Liddell, H. G. – Scott, R. – Jones, H. S.: A Greek-English Lexicon [1961].
Lieberg, G.: Die Bedeutung des Festes bei Horaz; Synusia. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt; hrsg. v. Hellmut Flashar und Konrad Gaiser [1965].
Lieberg, G.: Die Muse des Properz und seine Dichterweihe; Philologus 107 [1963] 116ff. und 263ff.
Lieberg, G.: Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung [1962].
Lieberg, G.: Minucius Felix; Rhein. Museum 101 [1963] 62ff.
Lobel, E.: Alkaiu mele [1927].
Lobel, E.: Sapphus mele [1925].
Lobel, E.: Oxyrhynchus Papyri 21 [1951].
Lobel, E. – Page, D.: A New Fragment of Aeolic Verse; Classical Quarterly 46 [1952] 1ff.
Lobel, E. – Page, D.: Poetarum Lesbiorum Fragmenta (PLF) [1963].
Luppino, A.: In margine all'ode di Saffo ad Afrodite; Parola del Passato 11 [1956] 359ff.
Maas, P.: Griechische Metrik [1923] (in englischer Übersetzung [1962]).
Maehler, H.: Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars; Hypomnemata 3 [1963].
Malcovati, E.: La fortuna di Saffo nella letteratura latina; Athenaeum N. S. 44 [1966] 1ff.
Manfredo, M.: Sull'ode 31 LP (2 D) di Saffo; Dai Papiri della Società Italiana (PSJ) [1965] 16f.
Marouzeau, J.: L'année philologique I [1928] – XXXVI [1965].
Marzullo, B.: Arignota l'amica di Saffo; Maia 5 [1952] 85ff.
Massa Positano, L.: Saffo 1945.
Matthiessen, Kj.: Das Gedicht Sapphos auf der Scherbe (5/6 D); Gymnasium 64 [1957] 554ff.
Mazzarino, S.: Per la storia di Lesbo nel VI secolo A. C.; Athenaeum 21 [1943] 38ff.
Mensching, E.: Hymenaios; Lexikon der Alten Welt [1965] 1343f.
Merkelbach, R.: Sappho und ihr Kreis; Philologus 101 [1957] 1ff.
Mesk, J.: Sappho und Theokrit in der ersten Rede des Himerios; Wiener Studien 44 [1925] 160ff.
Meyer, E.: Alyattes; RE I 2 [1894] 1707ff.
Meyer, H.: Hymnische Stilelemente in der frühgriechischen Dichtung [1933].
Milne, H. J.: The Final Stanza of Fainetai moi; Hermes 71 [1936] 126ff.
Mora, E.: Sappho, Paris 1966.
Moravcsik, G.: (Sappho-Spuren in der byzantinischen Lit.); American Phil. XXXV 198ff.
Mulbegat-Holler, I.: Sappho I 1; Eos 30 [1927] 75. Sappho I 8; Eos 30 [1927] 150.
Mure, W.: A Critical History of the Language and Literature of Ancient Greece [1850].

Nencioni, G.: Per la critica di Saffo; Athenaeum 20 [1942] 41ff.
Nestle, W.: Griechische Geistesgeschichte [1944].
Norden, Ed.: Agnostos Theos [1956].
Norsa, M.: Dal primo libro di Saffo; Papiri della soc. ital. 13, 1 [1949] 44ff. (PSI).
Norsa, M.: Versi di Saffo ... (Frg. 5/6); Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, ser. 2, 6 [1937] 8ff.
Oehler, R.: Mythologische Exempla in der älteren griechischen Literatur [1925].
Olck: Apfel; RE I 2 [1894] 2700ff.
Page, D. L.: The authorship of Sappho b 2 (L!) Class. Quart. 30 [1936] 10ff.
Page, D. L.: Dedyke men ...; JHS 78 [1958] 84f.
Page, D. L.: Lyrica Graeca Selecta [1968].
Page, D. L.: Oxyrhynchus Papyri 29 [1963].
Page, D. L.: Poetae Melici Graeci (PMG) [1962].
Page, D. L.: Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry [1959].
Pape, W.: Griechisch-deutsches Handwörterbuch, 2 Bde. [1952].
Pascucci, I.: Ad Sapph. I 24 LP; Atene e Roma 2 [1957] 223ff.
Passow, F.: Handwörterbuch der griechischen Sprache, 4 Bde. [1841].
Perelli, L.: Il carme 62 di Catullo e Saffo; RFIC N. S. 28 [1950] 289ff.
Pfeiffer, R.: Callimachus, 2 Bde. [1965].
Pfeiffer, R.: Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik; Philologus 84 [1929] 137ff.
Pfeiffer, R.: Vier Sappho-Strophen auf einem ptolemäischen Ostrakon; Philologus 92 [1937] 117ff.
Pfeiffer, R.: Rez. v. Lobel, Sapphus mele; Gnomon 2 [1926] 305ff.
Phloratos, Ch. S.: Zu Sappho 31 LP; Athena 61 [1957] 223ff.
Piccolomini, A.: Ad Sapphus carmen in Venerem apparatus criticus auctus; Hermes [1892] 1ff.
Pierraccioni, P.: Recenti editioni di Saffo e di Alceo; Maia 8 [1956] 56ff.
Pietschmann: Amasis; RE I 2 [1894] 1745ff.
Perrotta, G.: Saffo e Pindaro [1935].
Perrotta, G.: Saffo Fr. 152 D; Studi italiani di fil. classica N. S. 14 [1937] 301ff. (SIFC).
Pertusi, A.: Saffo e Euripide; Parola del Passato 8 [1953] 376ff.
Puccioni, G.: La poesia di Saffo; Antiquitas 3 [1948] 84ff.
Pugliese-Carratelli, G.: Sul la storia di Lesbo; RFIC N. S. 21 [1943] 13ff.
Putnam, M. C. J.: Throna and Sappho I 1; Class. Journal 56 [1960] 79ff.
Quandt, W.: Orphei Hymni [1962].
Righini, L.: L'ode saffica dell'ostrakon ed Orazio; SIFC 22 [1947] 101ff.
Risch, E.: Der göttliche Schlaf bei Sappho; Museum Helv. 19 [1962] 197ff.
Rivier, A.: Sur la rencontre d'Alcée et de Sapho; REG 61 [1948] 311ff.
Robinson, D. M.: Sappho and Her Influence 1924.
Rohde, E.: Gegone in den Biographien des Suidas; Kl. Schriften I [1901] 114ff.
Roloff, K.-H.: Aphrodite; Lexikon der Alten Welt [1965] 202f.
Romagnoli, C.: I poeti greci IV 2 [1942].
Romè, A.: L'uso degli epiteti in Saffo e Alceo; SCO 14 [1965] 210ff.
Rüdiger, H.: Geschichte der deutschen Sappho-Übersetzungen [1934].
Rüdiger, H.: Griechische Lyriker [1949].
Rüdiger, H.: Sappho. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt [1933].
Ruksсha, K.: De Catulli C. LI; Contrib. of the Baltic Univ. Hamburg, Nr. 10 [1946].
Rupprecht, K.: Griechische Metrik [1952].
Saake, H.: Stoicheia Hellenika, Hellenika 8 [1971] 31ff.
Saake, H.: Über die Legitimität von Textumstellungen BuG 71 [1971] 251ff.

Saake, H.: Zur Problematik der Echtheitskritik BGZB 3 [1971] 247ff.
Saake, H.: Sapphostudien [1972].
Saake, H.: Pneumatologia Paulina [1972].
Schachermeyer, F.: Pittakos; RE 20 2 [1950] 1862ff.
Schadewaldt, W.: Sappho. Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe [1950].
Schadewaldt, W.: Zu Sappho; Hermes 71 [1936] 363ff.
Schindler, P.: Volksdialekt und Dichtersprache im Äolischen [1921].
Schmid, W.: Geschichte der griechischen Literatur I [1929] (1959).
Schmidt, K. W.: Rez. v. Grenfell – Hunt, Ox. Pap. X; GGA 178 [1916] 390ff.
Schmitz, A.: Essai d'analyse d'une poésie de Sapho; LEC 30 [1962] 369ff.
Schröder, O.: Sapphos Fainetai moi . . .; Philologus 91 [1936] 246f.
Schubart, W.: Bemerkungen zu Sappho . . .; Hermes 73 [1938] 297ff.
Schubart, W.: Zu mehreren Gedichten der Sappho; Philologus 98 [1948] 311ff.
Setti, A.: Il frammento saffico dell'ostrakon fiorentino; SIFC N. S. 19 [1943] 126ff.
Siegmann, E.: Anmerkungen zum Sappho-Ostrakon; Hermes 76 [1941] 161ff.
Sitzler, J.: Forschungsbericht zu Sappho; Bursian [1919] 34ff..
Smyth, H. W.: Greek Melic Poets [1899] (1963) (GMP).
Snell, Br.: Die Entdeckung des Geistes [1955].
Snell, Br.: Die Antike 17 [1941] 5ff. Das Erwachen der Persönlichkeit in frühgriechischer Lyrik.
Snell, Br.: Griechische Metrik; Studienhefte zur Altertumswissenschaft I [1962].
Snell, Br.: Sapphos Gedicht Fainetai moi kenos; (Ges. Schr. [1966] 82ff.); Hermes 66 [1931] 71ff.
Snell, Br.: Zu den Fragmenten der griechischen Lyriker; Philologus 96 [1944] 282ff.
Solmsen, F. – Fraenkel, E.: Inscriptiones Graecae [1966].
Staiger, E.: Grundbegriffe der Poetik [1963].
Staiger, E.: Die Kunst der Interpretation [1963].
Staiger, E.: Sappho [1957].
Stark, R.: Sappho-Reminiszenzen; Hermes 85 [1957] 325ff.
Steffen, V.: De duobus carminibus Sapphus redivivis; Traveaux de la Soc. des Sciences, Ser. A. 21 [1948].
Stephanus, H.: Anakreontos Teiu Mele, Paris [1554].
Stephanus, H.: Anakreontos Teiu Mele, Paris [1556^{2}].
Stephanus, H.: Thesaurus Graecae Linguae, 9 Bde. [1954].
Sullivan, J. P.: Roman Love Elegy; TAPhA 92 [1961] 534ff.
Szádeczky-Kardoss, S.: Zur Frage der griechischen Vorbilder der römischen Elegie; Röm. Lit. in augusteischer Zeit, hrsg. v. J. Irmscher und K. Kumaniecki [1960].
Theander, C.: Atthis und Andromeda; Eranos 44 [1946] 62ff.
Theander, C.: Lesbiaca; Eranos 41 [1943] 139ff.
Theander, C.: Studia Sapphica; Eranos 30 [1932] 57ff.
Theander, C.: Studia Sapphica II; Eranos 34 [1936] 49ff.
Theander, C.: Zum neuesten Sappho-Fund; Philologus 92 [1937] 465ff.
Theiler, W. – Von der Mühll, P.: Das Gedicht auf der Scherbe; Museum Helv. 3 [1946] 22ff.
Thomson, G.: The Second Ode of Sappho; Classical Quarterly 29 [1935] 37f.
Tietze, F.: Catulls 51. Gedicht; Rhein. Museum 88 [1939] 346ff.
Treu, M.: Alkaios [1963].
Treu, M.: Von Homer zur Lyrik (1955) [^{2}1968].
Treu, M.: Ovid und Sappho; Parola del Passato 8 [1953] 356ff.
Treu, M.: Neues über Sappho und Alkaios, Quaderni Urbinati 2 [1966] 9–36.
Treu, M.: Neuere Lit. zur äolischen Lyrik; Würzburger Jbb. für die Altertumswissenschaften [1948] 426ff.
Treu, M.: Sappho [^{3}1963].

Treu, M.: Sappho [^{4}1968].
Treu, M.: Von der Weisheit der Dichter, Gymnasium 72 [1965] 433ff.
Trumpf, J.: Studien zur griechischen Lyrik [1958].
Turyn, A.: Sappho; Nea Hestia 21 [1937] 247ff.
Turyn, A.: The Sapphic Ostrakon; TAPhA 73 [1942] 308ff.
Turyn, A.: Studia Sapphica; Eus. Suppl. 6 [1929].
Verdenius, W. J.: Two Notes on Sappho Frg. I; Mnemosyne IV; 9 [1956] 102.
Vogliano, A.: Ancora sulla nuova ode di Saffo; RFIC N. S. 20 [1942] 203ff.
Vogliano, A.: Il nuovo Alceo [1952].
Vogliano, A.: Una strofe della seconda delle odi Berlinese di Sapph. Athenaeum 20 [1942] 308ff.
Vogliano, A.: Una nuova ode della poetessa; Ariel, Mailand [1941].
Vogt, E.: Anakreon; Lexikon der Alten Welt [1965] 149f.
Voigt, E.-M.: Alkaios; Lexikon der Alten Welt [1965] 116.
Voigt, E.-M.: Alkman; Lexikon der Alten Welt [1965] 119.
Voigt, E.-M.: Bakchylides; Lexikon der Alten Welt [1965] 429f.
Voigt, E.-M.: Ibykos; Lexikon der Alten Welt [1965] 1359f.
Voigt, E.-M.: Lyrik; Lexikon der Alten Welt [1965] 1797ff.
Voigt, E.-M.: Sappho; Lexikon der Alten Welt [1965] 2699f.
Voigt, E.-M.: Semonides; Lexikon der Alten Welt [1965] 2771.
Voigt, E.-M.: Simonides; Lexikon der Alten Welt [1965] 2801f.
Voigt, E.-M.: Stesichoros; Lexikon der Alten Welt [1965] 2922f.
Voigt, E.-M.: Zu Sappho 55 a, 6 D; Hermes 89 [1961] 251ff.
Usener, H. – Radermacher, L.: Dionysii Halicarnasei quae exstant [1965].
Wackernagel, J.: Über ein Gesetz der indogermanischen Wortstellung; Indogermanische Forschungen (IF) 1 [1892] 333ff. od. Kl. Schriften I [1953] 1ff.
Wackernagel, J.: Vorlesungen über Syntax; erste Reihe [1950].
Welcker, F. G.: Sappho; Jahns Jbb. 6 [1828] 394ff. od. Kl. Schriften I [1844] 100ff.
Welcker, F. G.: Sappho von einem herrschenden Vorurtheil befreyet; Kl. Schriften II [1845] 80ff.
Welcker, F. G.: Über die beiden Oden der Sappho; Kl. Schriften IV [1861] 68ff.
Wellek, R.: Grundbegriffe der Literaturwissenschaft [1965].
Wilamowitz, U. v.: Griechische Verskunst [1958].
Wilamowitz, U. v.: Neue lesbische Lyrik; Neue Jbb. für das klass. Altertum 33 [1914] 225ff.
Wilamowitz, U. v.: Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker [1913].
Wilamowitz, U. v.: Die Textgeschichte der griechischen Lyriker [1900].
Wilamowitz, U. v. – Krumbacher, K. – Wackernagel, J. – Leo, Fr. – Norden, Ed. – Skutsch, F.: Die griechische und lateinische Literatur und Sprache [1924].
Wili, W.: Neue Jbb. für Wissenschaft und Jugendbildung 6 [1930] 359ff.
Wille, G.: Musikinstrumente; Lexikon der Alten Welt [1965] 2024ff.
Wimmel, W.: Doppelsinnige Formulierungen bei Horaz; Glotta 40 [1962] 119ff.
Wimmel, W.: Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit. Hermes-Einzelschriften 16 [1960].
Wimmel, W.: Luna moraturis sedula luminibus; Rhein. Museum 110 [1967] 70ff.
Wimmel, W.: Quid oportet nos facere . . .; Wiener Studien 79 [1966] 351ff.
Wirth, G.: Griechische Lyriker [1963].
Wlosok, A.: Die Göttin Venus in Vergils Aeneis [1967].
Wünsch, G.: Hymnos; RE 9, 1 [1914] 140ff.
Ziegler, K.: Hymnos; Der kleine Pauly 2 [1967] 1268f.
Zuntz, G.: De Sapphus carminibus; Mnemosyne III 7 [1938] 81ff.
Zuntz, G.: On the Etymology of the Name Sappho; Museum Helveticum 8 [1951] 12ff.

NACHWORT

Um die hohen Unkosten der Publikation des vorliegenden Werks noch in Grenzen zu halten, war es – angesichts der starken Kürzungen vornehmlich in den Anmerkungen – erforderlich, bisweilen auf bibliographische Perfektion oder bibliophile aesthetica zu verzichten. Das ausführliche Literaturverzeichnis auf den Seiten 222–229 mag dafür entschädigen.

Dem Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn, sowie der Druckerei sei für ihr verständnisvolles Entgegenkommen aufrichtig gedankt. Die Übernahme der maschinenschriftlichen Arbeiten zu diesen Oeuvre dankt der Verfasser der vorzüglichen Meisterschaft von Frau B. Simons, Hennef. Darüber hinaus sei die mehrjährige Förderung durch die Studienstiftung des Deutschen Volkes, Bad Godesberg, und der erhebliche Druckkostenzuschuß seitens der Deutschen Forschungsgemeinschaft, ebenfalls Bad Godesberg, mit Dankbarkeit hervorgehoben.